anxa
86-B
4530

BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

TRAITÉ MÉTHODIQUE ET RAISONNÉ

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

CONTENANT

LES PRINCIPES DU COLORIS
OU MÉLANGES DES COULEURS APPLIQUÉS A TOUS LES GENRES :

PAYSAGES, FLEURS, FRUITS, ANIMAUX, FIGURES, ETC.

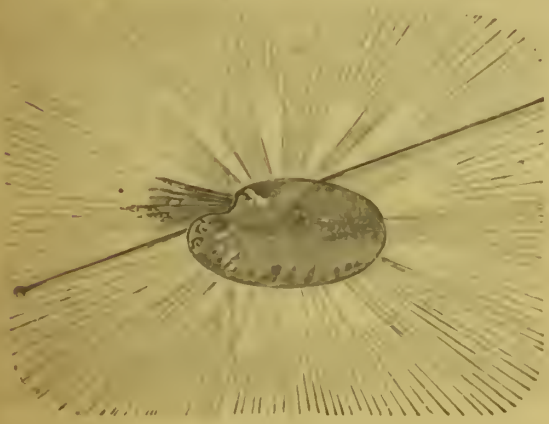
D'APRÈS LES RÈGLES DES **GRANDS MAITRES** ET LA CONNAISSANCE
PARFAITE DES EFFETS CHIMIQUES SUR LES MATIÈRES COLORANTES

SUIVI DE

L'ART DE LA RESTAURATION

ET CONSERVATION DES TABLEAUX

QUATRIÈME ÉDITION, REFONDUE D'APRÈS UN NOUVEAU PLAN



PARIS
RENAULD, 10, QUAI DU LOUVRE
1874

TRAITÉ MÉTHODIQUE ET RAISONNÉ

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

CONTENANT

LES PRINCIPES DU COLORIS OU MÉLANGES DES COULEURS APPLIQUÉS A TOUS LES GENRES :

PAYSAGES, FLEURS, FRUITS, ANIMAUX, FIGURES, ETC.

D'APRÈS LES RÈGLES DES **GRANDS MAITRES** ET LA CONNAISSANCE PARFAITE DES EFFETS CHIMIQUES SUR LES MATIÈRES COLORANTES

SUIVI DE

L'ART DE LA RESTAURATION

ET CONSERVATION DES TABLEAUX

QUATRIÈME ÉDITION REFONDUE D'APRÈS UN NOUVEAU PLAN

PAR

GOUPIL ET RENAULD

PARIS

RENAULT, LIBRAIRE-ÉDITEUR

10, QUAI DU LOUVRE

1872

MANUEL COMPLET

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

CHAPITRE PREMIER

Enduits et impressions pour peindre sur toile, papier, carton, panneaux et sur mur.

Il est de la plus haute importance pour l'art, de préparer d'une façon rationnelle le champ ou la surface de toile, bois ou autre matière qui doit recevoir un tableau.

Les couleurs de l'enduit ou impression dont on recouvre les panneaux, toiles ou cartons à peindre, peuvent varier à l'infini, mais le choix de la teinte n'est point étranger à la réussite du tableau, ni à sa conservation à venir.

En parcourant les musées tant anciens que modernes, on voit le danger de certaines impressions qui ont altéré de remarquables tableaux de maîtres, tels que, par exemple, certaines toiles du Poussin, qui affectionnait les impressions en rouge au minium.

On voit aussi, dans les somptueuses galeries du palais de Versailles, les déplorables ravages causés à une quantité de peintures récentes, par l'ineurie des artistes trop pressés de vernir leurs ouvrages aussitôt achevés, et la blâmable insouciance des hommes même les plus renommés qui ont ignoré la partie matérielle technique de l'emploi de leurs couleurs, et voué pour ainsi dire de gaieté de cœur leurs ouvrages à la destruction la plus prématurée.

N'est-il pas singulier, dans le temps de progrès où nous sommes, que la pratique de la peinture soit enseignée à l'École impériale des Beaux-Arts, sans qu'on ait jamais songé à fonder, dans cette école, un simple cours de chimie artistique, où l'on enseignerait, en quelques leçons, la chimie des couleurs à la jeunesse, qui saurait au moins l'A B C raisonné des procédés matériels qu'elle va pratiquer toute sa vie? C'est comme si l'on enseignait la rhétorique française à des gens qui ignorent l'orthographe et la grammaire!

Impression des toiles.

Choisissez la toile pas trop neuve, assez claire, et avec le moins de nœuds possible, tendez-la bien sur le châssis ; appliquez alors la colle de gant et du blanc de craie additionné d'un peu de plâtre fin et broyez ensemble, ensuite râclez la colle qui passe par derrière.

La toile devient alors très-tendue, on la laisse bien sécher, on la ponce ensuite soigneusement pour la bien unir.

Quelques personnes impriment d'abord avec du brun rouge broyé à l'huile de lin et médiocrement épais, qu'on rend siccatif en y mêlant un peu de mine rouge bien broyée : on étend cette impression en procédant comme pour la colle ; on laisse sécher et on ponce. Trois couches suffisent. Les deux dernières couches peuvent se faire d'un mélange de gris rougeâtre qui peut aider l'artiste à ébaucher plus agréablement en lui laissant une sorte de demi-teinte dont il profite par des frottis glacés de diverses couleurs.

Impression des panneaux.

Les planches de bois ou panneaux doivent être préalablement encollés devant et derrière avec de la colle chaude de peau, cela empêchera le bois de se tourmenter. Employez la colle demi-figée.

Imprimez-les aussi des deux côtés avec du blanc de craie (d'Espagne et de la colle, en se servant d'une brosse douce), à plusieurs couches, ayant soin de bien laisser sécher à chaque fois, afin que les pores du bois soient bien bouchés ; unissez à la ponce, et passez ensuite vos deux ou trois couches de blanc de plomb à l'huile, moyennement épaisses. Si vous voulez du grain, tamponnez la couche avec la paume de la main, la couleur prendra mieux sur une surface un peu grenue. On peut, à volonté, faire ce grenu plus ou moins sensible.

Impression murale.

Donnez d'abord une impression au plâtre, à l'huile, avec du brun rouge ou de l'ocre jaune, laquelle s'emboit dans le plâtre sec, et donnez-en une seconde d'une teinte gris rosâtre par-dessus, ou d'ocre et de blanc, si vous préférez.

On peut, si la muraille est bien sèche, y donner à plusieurs reprises deux ou trois couches d'huile bouillante, jusqu'à ce que l'on voie que l'enduit demeure gras et ne s'emboit plus. On l'imprime ensuite avec le blanc de craie et de l'ocre jaune ou rouge, ou autres terres qu'on broie un peu ferme et dont on fait une couche sur le mur.

D'autres personnes font un enduit préalable avec de la chaux et de la poudre de marbre ou du ciment fait de tuiles pilées et broyées finement, qu'on applique à la truelle pour le bien unir; ils l'imbibent ensuite de plusieurs couches d'huile de lin avec une grosse brosse. Ensuite, on fait une composition de poix grecque, de mastic et de gros vernis, bouillis ensemble dans un pot de terre, on l'applique à la brosse et on unit à la truelle chaude. On imprime ensuite la couleur à l'huile sur laquelle on viendra peindre son tableau.

C'est un mélange d'huile cuite avec un peu de litharge qu'on délaie avec de la cire fondue. On chauffe la pierre, le plâtre ou la toile qu'on veut enduire, et l'on passe dessus, avec des pinceaux, la préparation liquide.

On peut remplacer la cire par certaines résines, telles que l'élemi, le copal, et l'huile par une essence telle que l'aspic; cela est même nécessaire quand les peintures qu'on doit y exécuter sont placées dans des rez-de chaussée ou lieux bas et humides.

On enduit les statues de pierre tendre, les vases, les bas-reliefs ou plâtre et médaillons, d'un encaustique à la cire et à l'huile lithargirée. Les enduits à l'encaustique conviennent également à l'impression des panneaux de métal do cuivre.

Considérations générales sur les papiers, toiles, panneaux.

En Italie, les anciens ont commencé par faire leurs tableaux sur panneaux fort épais et en bois de peuplier; en Flandre, on adopta le chêne inattaquable par les vers, toujours redoutables à la peinture sur bois. On imagina de les enduire quelquefois de cire ou de résine pour les préserver de l'humidité. M. Tachet fabrique aujourd'hui des panneaux en bois plaqué, croisé en divers sens, qui présentent toutes les garanties possibles de solidité. On imprimait anciennement les panneaux avec de la craie délayée dans de la colle animale ou bien avec du plâtre éteint. Montabert dit qu'aux xe et xie siècles, on collait sur les panneaux une toile qu'on imprimait d'un enduit blanc, analoguo au stuc. C'est ainsi que les Chinois procèdent pour les grandes pièces de vieux laque, si remarquablement unies; puis les toiles sont venues, qui les ont remplacées, et maintenant elles sont d'un usage presque général.

Il y a néanmoins quelques artistes qui, pour de petits tableaux de genre, préfèrent les panneaux, leur grain fin étant, selon eux, plus favorable que celui de la toile pour terminer et soigner minutieusement certaines parties délicates, entre autres *les nus*. Malgré cela, nous pen-

sons qu'on doit s'abstenir d'employer les toiles de lin, et surtout celles de coton; celles de chanvre, les plus fines, écrues, d'un tissu bien égal et tendues sur châssis, avec clefs aux encoignures, sont les meilleures. Celles dont le tissu serait lâche reprennent de la fermeté, si on les enduit d'une couche de colle de gants tiède qu'on étend avec un couteau à manche coudé, en en promenant le tranchant émoussé droit et comme une règle à la surface de la toile, pour en égaliser l'application. L'encollage une fois sec, on ponce, et on applique deux ou trois couches de blanc de céruse, broyé avec une partie d'huile de noix et une d'essence de térébenthine, à la consistance d'une pommade. Au bout de trois ou quatre jours, l'impression sera bonne; elle adhérera suffisamment à la toile et ne sera pas cassante. Cette préparation est peu coûteuse et très-recommandable dans son emploi.

Les tableaux des Vénitiens étaient généralement imprimés avec du plâtre; aujourd'hui on imprime généralement à l'huile.

Les marchands de Paris les impriment en les tamponnant ou en les ponçant après l'impression. On trouve chez eux des impressions très-variées pour la grosseur du grain, d'une couleur généralement jaunâtre. La pratique et l'observation démontreront les différents partis qu'on peut tirer du plus ou moins de grain de la toile, pour l'exécution pittoresque. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des procédés d'exécution, et nous dirons, en règle générale : qu'un peintre qui voudra exécuter un tableau de petite dimension devra choisir de préférence une toile lisse, à moins qu'il ne veuille y jeter une esquisse ou pochade rapide et d'une touche un peu heurtée, n'indiquant que des effets brillants de lumière. L'impression lisse stimulera et forcera pour ainsi dire le peintre à un fini précieux, qui est un des mérites des petits tableaux. (Voir les admirables peintures des Terburg, Metzu, Meyris, Ostade, etc., etc.; et, de notre temps, les Meissonnier, Paul Delaroche, Decamps.)

Il n'est pas non plus indifférent de faire le trait d'un tableau avec n'importe quel genre de crayon. Nos jeunes artistes des académies ont l'habitude de crayonner au fusain le trait d'une figure. Il est évident que le noir du fusain ne fait que salir les tons de chair; la craie serait à cet égard plus inoffensive; mais, après avoir tracé une figure nue avec la craie, on fera bien d'en chercher plus finement les contours avec la sanguine, qui a plus de rapport avec la couleur de la chair. Il vaudrait encore mieux esquisser avec des crayons de pastel rosés, demi-durs. La mine de plomb est en tout cas d'un emploi détestable. On fait également usage d'un papier collé sur toile et enduit de vernis gomme copal préparé de la même façon que les toiles : on s'en sert

surtout pour peindre des études, d'abord en raison de l'économie qu'on trouve à s'en servir, ensuite à cause de la facilité qu'il offre à l'artiste voyageur dont les toiles ou panneaux augmenteraient de beaucoup le bagage, tandis que vingt ou trente morceaux de papier à peindre peuvent aisément tenir dans sa boîte de campagne. Au reste, si ce qu'on a fait sur papier mérite d'être conservé, on peut le faire *rentoiler*, c'est-à-dire le faire reporter sur châssis, comme il arrive pour la restauration, lorsqu'on fait remettre de vieux tableaux sur toiles neuves.

CHAPITRE II

De la nature des couleurs.

Les artistes qui emploient les couleurs ont besoin de quelques connaissances scientifiques, sur la nature des matériaux à leur usage, leur composition et les effets physiques et chimiques qui se produisent par diverses causes, et qui, si on les ignore, occasionnent aux peintres de si déplorables mécomptes.

Les fabricants de couleurs fournissent au commerce des produits d'une teinte aussi belle que possible et au prix le moins élevé, mais l'artiste consciencieux ne se contentera pas de ces seules qualités apparentes : il devra savoir qu'il faut, pour qu'une couleur remplisse les meilleures conditions, qu'elle puisse, étendue au pinceau, en couche très-mince, masquer la couleur de l'objet sur lequel on l'applique (c'est la qualité couvrante). Les substances les plus denses et les plus lourdes présentent cette propriété quand elles sont parfaitement broyées.

Les composés de plomb couvrent beaucoup, mais *noircissent* aisément; le blanc de zinc couvre moins, quoique son usage soit très en faveur, mais il ne change pas.

La fixité ou solidité d'une substance colorante est surtout importante. Nous soumettons ici, d'après les données scientifiques les plus récentes, la liste des couleurs le plus en usage que la peinture emploie, en indiquant leurs degrés de solidité.

Les couleurs qui servent aux divers emplois de l'art sont des substances empruntées aux trois règnes de la nature.

Le règne minéral fournit les trois quarts des couleurs de la peinture à l'huile; ce sont des terres, des métaux, des oxydes et des combinaisons salines. Celles du règne végétal manquent de corps, de fixité, et tirent leurs principes colorants des fleurs et des racines précipitées par

les alcalis; celles du règne animal sont la cochenille, la sépia, qui ne s'emploient pas à l'huile.

Il faut, en outre, que les couleurs réunissent la propriété de se mélanger parfaitement aux liquides qui servent à les délayer, de sécher vite, d'être insolubles dans l'eau, et de n'être pas décomposées par la mixtion avec d'autres.

Il y a aujourd'hui une profusion inouie de substances vendues par le commerce sous des noms qui n'indiquent pas leur véritable composition chimique. Aucun contrôle n'est exercé sur les falsifications des couleurs. Les artistes les achètent aveuglément. Ils feront toujours mieux d'acheter en poudre et de broyer eux-mêmes les couleurs dont la nature pourrait être douteuse.

Liste des couleurs qu'on peut employer généralement dans les arts d'après leur degré de solidité.

TRÈS-SOLIDES.

BLANCHES.
- Oxyde de zinc,
- Blanc d'Espagne,
- Craie,
- Chaux vive,
- Sulfate de baryte,
- Argent en coquille,

JAUNES.
- Or en coquille,
- Jaune Mérimée,
- Ocre jaune,
- Jaune de Naples,
- Terre d'Italie, ocre de ru,
- Jaune minéral,
- Jaune de chrôme,
- Chromate de baryte,
- Laque minérale.

BLEUES.
- Outremer Guimet,
- Bleu d'azur naturel,
- Cobalt,
- Smalt,
- Outremer de cobalt,

NOIRES.
- De fumée de vigne,
- D'ivoire,
- De Francfort,
- D'Allemagne.

ROUGES.
- Arséniate de cobalt,
- Ocre rouge,
- Laque de Garance,
- Carmin de cochenille,
- Laque carminée,
- Rouge de Prusse,
- Rouge d'Angleterre, colcothar, brun rouge,
- Rose de cobalt,
- Bol d'Arménie.

VERTES.
- Vert de chrôme.
- Vert de Rinmann,
- Vert de montagne naturel,
- Vert Milory,
- Terre de Vérone,

BRUNES.
- Terre de Sienne calcinée,
- Brun de manganèse,
- Brun Vandick,
- Bitume de Judée, momie,
- Terre d'ombre, terre de Cassel.

Couleurs qui changent.

Parmi les couleurs pernicieuses, à rejeter de la peinture à l'huile, on doit citer le vert-de-gris, qui noircit au contact de l'huile. C'est un

oxyde de cuivre ou acétate de cuivre, sorte de sel qui a détruit beaucoup de tableaux de Léonard de Vinci, qui malgré ses profondes connaissances scientifiques, en ignorait les effets. Il employait également le noir d'imprimeur. Néanmoins, les Vénitiens ont employé le vert-de-gris par *glacis* pour les draperies et des verdures qui ont peu changé. Mais ils employaient de préférence la malachite, devenue très-dispendieuse et rare aujourd'hui.

Le jaune intense, qui est le produit de l'oxyde de chrôme et qu'on emploie souvent, ne supporte ni le contact des autres couleurs, ni celui de l'huile; combiné avec l'alcali, du bleu de Prusse broyé à l'huile, il rougit, devient noirâtre, et ne saurait donner des verts durables. Seul il se conserve mieux.

Le carmin de cochenille, couleur du règne animal, le vermillon, la terre d'ombre sont dans le même cas.

Le massicot jaune, la gomme-gutte, l'indigo et presque toutes les couleurs qui sont exemptes de décomposition et d'évanouissement à la lumière, comme le seraient les stils de grain, les mauvaises laques et toutes les couleurs végétales, ne sont solides et inaltérables qu'employées à la cire, et, en général, dans les glutens sans huiles.

Couleurs très-peu solides.

Cinabre, laque de Fernambouc, rouge de Carthame, ocre verte, vert de vessie, vert anglais, cendre verte, vert de Schèle, vert de Brème, pourpre de Cassius, violet végétal.

Le mode de préparation, de broyage, de mélange avec les huiles, etc., influe énormément sur le degré de fixité des couleurs. En général, la couleur sera d'autant plus durable, qu'elle aura été obtenue à une haute température, et qu'elle aura résisté plus longtemps à l'action de la chaleur.

Les couleurs doivent être, autant que possible, conservées dans un endroit sec. Pour sécher les couleurs en poudre qui auraient absorbé de l'humidité, il faut la chaleur graduée de l'étuve.

Les rayons solaires concourent à la destruction du plus grand nombre des couleurs, puis les émanations gazeuses existant dans l'atmosphère.

Les bons vernis sont les meilleurs préservatifs contre l'action délétère et décolorante de la lumière.

Les composés de plomb noircissent tous au contact des émanations méphitiques produites par le sulfure noir de plomb, et certaines peintures blanches où l'on a employé des siccatifs à base de sels solubles de zinc et de manganèse jaunissent avec le temps.

CHAPITRE III

Préparation des couleurs.

Beaucoup d'artistes du premier mérite ont des habitudes systématiques relatives à l'emploi de telle ou telle couleur de préférence à telle ou telle autre ; c'est une des choses qu'il faut éviter, car le bon sens nous dit que tout système doit être proscrit dans un art qui se propose souvent l'exacte reproduction de la nature, et le but des recherches de l'artiste devant être de trouver les tons nécessaires pour en arriver là, il ne doit rien proscrire de la palette, excepté les couleurs qui noircissent avec le temps, celles qui peu à peu rongent ce qui les environne, et enfin, celles qui empêchent les mélanges dans lesquels elles entrent, de sécher aussi promptement qu'on pourrait le désirer.

Les couleurs se vendent en petites vessies et en tubes. On en trouve de toutes préparées dans beaucoup d'endroits; mais une fois hors Paris, ou travaillant loin d'une ville, la provision qu'on a faite peut s'épuiser, et l'on a besoin, en ce cas, de pouvoir remplacer ce qui fait défaut : c'est pourquoi nous croyons devoir indiquer le moyen de s'en procurer sur-le-champ.

Pour cela, on doit emporter dans ses excursions des couleurs en poudre; plus une glace dépolie dont l'emploi est spécial, avec une molette (les deux *outils* nécessaires pour broyer) et deux couteaux souples : l'un en fer, l'autre en corne.

Le broyage s'opère en mettant sur la glace une certaine quantité de couleur, qu'on arrose avec de l'huile blanche d'œillette, et qu'on écrase à l'aide de la molette en tournant et appuyant à la fois; pour s'assurer que l'opération est bien faite, on prend un peu de couleur entre deux doigts, et si on n'y sent plus de grain, c'est qu'elle est broyée suffisamment.

Afin de ramener la couleur mise en cet état sur le centre de la glace où s'est faite l'opération, on se sert de l'un des deux couteaux destinés à cet usage; l'un, en fer, ne saurait s'employer ni se mettre en contact avec les couleurs qui peuvent s'oxyder; pour celles-là, on se sert d'un couteau de corne. Les couleurs qui craignent l'approche du fer sont : *le blanc, les ocres, le jaune de Naples et le jaune de chrôme;* on peut, si on ne veut pas se donner la peine de mettre les couleurs en vessies, les placer dans de petits pots de porcelaine ou de faïence bien couverts.

Des huiles.

On se sert, pour peindre, de deux espèces différentes : l'huile de lin, ou l'huile d'œillette, olivette ou de pavot, plus blanche que l'huile

de lin, que bien des artistes remplacent par l'huile grasse, qui est préférable pour les couleurs qui se sèchent difficilement, telles que les laques, les bruns, les noirs; mais, aujourd'hui, on préfère le siccatif de Harlem, qui est clair et ne communique aucune nuance aux couleurs.

Le moyen d'avoir une huile siccative inoffensive (c'est-à-dire qui ne jaunisse pas et n'altère pas les couleurs), c'est de faire concentrer celle de noix en la faisant bouillir une heure au bain-marie.

Les huiles essentielles sont : 1° l'essence de térébenthine, produit de la distillation de la térébenthine liquide, provenant de certains arbres résineux.

2° L'huile d'aspic, extraite d'une grande lavande, commune en Languedoc. Réaumur s'en est servi pour dissoudre le copal.

3° L'huile de romarin ; 4° l'huile essentielle de lavande.

Les couleurs liquéfiées par les huiles volatiles sèchent plus promptement que les couleurs liquéfiées par les huiles fixes.

Une des qualités qu'on doit rechercher dans les huiles, c'est la blancheur ou transparence. Les huiles grasses sont habituellement foncées; elles font craqueler la peinture *si on en abuse.*

En général, toutes les huiles sont susceptibles de devenir siccatives, en étant chauffées avec la litharge ou oxyde de plomb.

Soins pour le travail et la conservation des pinceaux.

Les instruments de travail du peintre, comme ceux du dessinateur, exigent et méritent tous les égards et tous les soins possibles.

La poussière est ennemie jurée de la peinture. On raconte que le célèbre Gérard Dow, immortel auteur de *la Femme hydropique*, ne laissait pénétrer personne dans son atelier ; on prétend même qu'il y descendait par une trappe ménagée au plafond, pour éviter les tournoiements poudreux qu'aurait pu soulever une porte sur le parquet, et que, une fois entré, il restait assis immobile un quart d'heure devant son travail, dans la crainte d'agiter, par le mouvement de son corps, des poussières qui auraient pu faire des grains et souiller la surface de la toile.

Le coke et le charbon de terre qu'on brûle dans les ateliers salissent beaucoup la peinture. Il est très-utile de tenir le tableau qu'on fait dans une position au moins verticale, afin d'empêcher les corpuscules aériens dont l'air est rempli de s'y attacher. Évitez de retourner votre toile contre le mur en la privant d'air, les huiles ne peuvent s'évaporer convenablement. L'essence gâte les brosses et les pinceaux.

Les pinceaux laissés à la poussière, si vous ne peignez pas tous les jours, se rongent par la pointe. Il est utile de les tenir enfermés dans quelque boîte ou tiroir qui contienne du tabac ou qui soit imprégné de son odeur, qui tue les mites invisibles, ennemis des poils. On peut aussi les imbiber d'huile d'olives avant de s'en servir.

J'ai vu à Florence, chez plusieurs peintres de mes amis, des boîtes ou châssis destinés aux tableaux en voie d'exécution, formant un rebord (tout autour de la toile), sur lequel, au moyen d'une tringle, on faisait glisser un rideau pour préserver le travail des inconvénients de la poussière.

Je tiens du célèbre Robert Fleury un procédé qu'il est fort utile de connaître en voyage, pour emporter des esquisses faites à la hâte et qu'on n'a pu laisser sécher à loisir; il consiste à les couvrir de plusieurs feuilles de papier joseph, en évitant de les rouler. On les met en portefeuille les unes sur les autres, sans les frotter.

A l'arrivée chez soi, on les laisse bien sécher au soleil, et on enlève ensuite le papier joseph avec un peu d'eau, il s'en va sous le doigt, et l'on n'a que fort peu de retouches à faire.

Qualités de la palette.

La palette doit être légère au bras; il y en a d'ovales, de carrées; celles des Chinois sont en demi-cercle, le diamètre posant sur le bras, avec un trou pour le pouce ménagé d'un côté vers un des angles formés par le diamètre et la circonférence. Cette disposition est fort bien raisonnée, et donne une grande facilité pour la juxtaposition des couleurs, qui se rangent très-commodément le long de la demi-circonférence. La palette la plus usitée est ovale et doit être plus épaisse vers l'ouverture qui sert à passer le pouce; quand elle est bien poncée et polie au tripoli fin, on l'imbibe d'huile de lin non cuite, cette huile devenant plus dure; on suspend ensuite la palette pour sécher à l'air, mais non au soleil. Cette opération est lente, et on ne doit la cesser que lorsque le bois n'absorbe plus l'huile. Montabert conseille, au lieu d'huile seule, le copal dissous dans l'essence d'aspic et introduit dans le bois au moyen du feu. Ce procédé est expéditif.

Une palette dont le bois est d'une nuance sombre oblige, par l'effet du contraste, à monter de ton les mélanges, un fond sombre faisant paraître plus claires toutes les teintes qu'on y superpose.

Soins de la palette.

Il est utile de tenir la palette propre et de la nettoyer chaque jour. Certains peintres se bornent à décharger les couleurs qui se trouvent

rangées habituellement vers le bord supérieur, sur le bas de la partie inférieure, et de les reporter, le lendemain, à la partie supérieure, où elles doivent se trouver; on y ajoute en même temps un peu d'huile d'œillette pour les rafraîchir.

D'autres nettoient entièrement la palette après en avoir transporté les couleurs dans une assiette, qu'on remplit d'eau pour les maintenir humides, ou sur des bandes de verre ou de glace qu'on met tremper dans l'eau et toujours loin de la poussière.

On frotte le bois pour le décrasser avec un peu d'huile et de la prêle, et si la couleur est trop incrustée dans le bois, on peut ajouter de la térébenthine ou du savon noir.

Composition de la palette.

Blanc d'argent,
Blanc de plomb,
Jaune de Naples,
Jaune brillant,
Ocre jaune,
Ocre de ru (1),
Jaune indien,
Chrôme clair,
Chrôme foncé,
Ocre rouge,
Brun rouge,
Cinabre,
Vermillon de Chine,
Laque de garance rose,
Laque de garance foncée,
Carmin brûlé,
Rouge d'Angleterre,
Bleu de cobalt,
Bleu d'outremer,
Bleu de Prusse,
Terre de Sienne naturelle,
Terre de Sienne brûlée,
Brun de Prusse,
Terre de Cologne,
Brun composé,
Noir de pêche,
Noir d'ivoire,
Vert Véronèse.

CHAPITRE IV

De l'emploi des couleurs en général; de leurs avantages et de leurs inconvénients.

Le BLANC D'ARGENT est le plus parfait de tous les blancs. On s'en sert pour peindre les chairs, les linges, les ciels et tout ce qui exige la pureté, la fraîcheur. Son nom lui vient de son éclat brillant; il ne contient pas d'argent. C'est le même que le céruse, le blanc en écaille, le blanc de Krems (petite ville d'Allemagne). La manière dont on le broie influe beaucoup sur sa beauté. Watin conseille de le broyer à quatre reprises différentes, et le plus promptement possible, avec l'eau claire, et de le laisser bien sécher en pastilles à chaque fois avant de le mélanger avec l'huile.

(1) Ru veut dire ruisseau; on recueillait l'ocre de ru dans les dépôts formés par des ruisseaux d'eaux ferrugineuses.

Le blanc de plomb a plus de corps et ne s'emploie que dans la peinture à l'huile ; il noircit à la longue, mais le vernis le préserve ordinairement de l'action des vapeurs hydro-sulfureuses plus ou moins répandues dans l'atmosphère.

Le blanc de plomb s'emploie dans les grands tableaux qui dépensent beaucoup de couleurs ; on s'en sert aussi pour les fonds et autres grandes parties qui n'exigent pas autant de vivacité de ton.

La céruse plus ou moins calcinée donne naissance au massicot jaune clair ou foncé du commerce (oxyde de plomb au premier degré ou protoxyde de plomb). C'est chez les fabricants de minium qu'on trouve le véritable massicot. Pour préparer le minium, le plomb est calciné dans un fourneau à réverbère, où se produit un mélange de massicot et de plomb plus ou moins divisé. On sépare ces deux matières par trituration et lévigation (opération qui réduit en poudre très-fine). Le massicot, qui est plus léger, nage à la surface de l'eau ; on le décante, on le laisse déposer et on le recueille ensuite pour le faire sécher (recette de M. Mérimée). Sa qualité est très-siccative. On trouverait de l'avantage à l'employer à l'huile dans les mélanges avec des couleurs qui sèchent difficilement, les laques et les terres bitumineuses.

La mine orange ou minium clair n'a aucune solidité.

Jaune de Naples. — On ne doit jamais s'en servir mélangé avec d'autres couleurs pour peindre les parties lumineuses des chairs, car, étant chargé d'arsenic, il décompose les blancs, les cinabres, et tend à les faire tourner au vert, son plus grand défaut étant de verdir avec les années. Comme le jaune de Naples couvre parfaitement, on peut l'employer dans les reflets des chairs, du côté de l'ombre ; là, il remplace le blanc avec avantage, car il est moins lourd et moins froid. Dans les fleurs, dans les draperies jaunes, on ne saurait non plus s'en passer. Il est indispensable dans le paysage pour toucher les parties lumineuses des arbres. On s'en sert encore pour retoucher les ors. Mêlé avec le bleu de Prusse ou l'outremer, il produit de jolis verts clairs.

Le jaune de Naples contient du plomb et de l'antimoine. L'amassette de corne blonde ou d'ivoire est recommandée pour le triturer. Cette couleur serait avantageusement remplacée par le jaune d'antimoine, qui est le plus brillant et très-solide.

L'ocre jaune clair est indispensable dans les carnations ; elle entre dans une foule de tons composés où nulle autre couleur ne saurait la remplacer ; de plus, elle a l'avantage de ne nuire à aucune d'elles, de même qu'aucune d'elles ne saurait l'attaquer ; sans être lourde, l'ocre jaune clair couvre bien : aussi on en fait un usage journalier dans les

parties lumineuses des fabriques, des terrains, et, préférablement à toute autre, on la fait entrer dans les teintes destinées à peindre les chairs.

L'ocre de ru ou jaune obscur entre dans tous les mélanges d'ombres qui doivent avoir de la vigueur, et qui se trouveraient affaiblis si, en sa place, on se servait de l'ocre jaune clair. Il faut observer de ne jamais la mélanger avec des teintes brillantes et lumineuses, surtout avec le blanc, car le défaut de l'ocre de ru est de pousser au brun. Comme l'ocre jaune clair, elle couvre bien, et fait de très-beaux verts chauds, mélangée au bleu de Prusse. Pour les terrains, les meubles, les fonds, elle fournit des tons excellents.

Le jaune indien est une couleur d'une extrême solidité, mais qu demande à être bien choisie; car il en existe de verdâtre, qu'il faut éviter d'employer. Le beau jaune indien est d'une nuance bouton d'or, et contribue à faire de fort belles draperies jaunes. On en obtient aussi pour le paysage de magnifiques tons verts. Mélangé aux ocres ou aux jaunes de Naples, il en ravive l'éclat et la vivacité; mais, comme il n'a pas de corps par lui-même, on ne saurait s'en servir pour empâter. Il est essentiel de ne jamais le faire entrer dans les ciels ni dans les chairs, car il foisonne tellement, qu'on ne saurait s'en rendre maître et qu'il absorberait les autres tons auxquels on voudrait l'associer, pour l'usage que nous venons d'indiquer.

Les chrômes sont très-solides; ils procurent de beaux verts et donnent de belles nuances aux draperies.

L'ocre rouge clair est une couleur des plus utiles; sa nuance, d'un rouge fin, convient beaucoup mieux que les cinabres dans une quantité de mélanges où leur ton trop vif et trop cru romprait l'harmonie. Elle partage avec l'ocre jaune l'inestimable qualité de ne pas pouvoir être altérée par le mélange d'autres tons, étant aussi fort innocente par elle-même. Elle remplace très-avantageusement les cinabres, toutes les fois qu'il s'agit d'un ton de chair mâle et énergique.

Le brun rouge foncé est une couleur vigoureuse qu'il ne faut employer qu'avec réserve, parce qu'elle fournit abondamment.

On ne doit s'en servir dans aucune partie lumineuse, surtout dans les carnations; mais elle est excellente pour les touches sanguines.

Le cinabre de Hollande (1) doit, pour être d'une bonne qualité, ne pas tirer sur l'orange; car, s'il était de cette nuance, cela prouverait qu'il est sophistiqué par un mélange de rouge de Saturne (minium), dans l'intention de lui donner un éclat plus vif, et, comme le minium se compose de plomb et d'oxyde calciné, il noircit beaucoup, surtout

(1) Combinaison intime de mercure et de soufre ou sulfure de mercure.

à l'huile, et fait noircir le cinabre auquel on l'associe et qui est un composé de soufre et de mercure.

Le cinabre produit le meilleur effet en le mélangeant avec du blanc pour les roses; on doit aussi s'en servir pour la teinte locale des chairs en le mêlant avec un peu d'ocre jaune clair, et en cela il est fort utile; car si, dans ce mélange, on employait à sa place la laque, la teinte qu'on en obtiendrait serait d'une froideur désespérante.

Le CINABRE OU VERMILLON DE LA CHINE est plus carminé que celui qui se prépare en Europe, et dont le meilleur nous vient de Hollande ; on s'en sert préférablement à l'autre lorsqu'on veut faire un ton rose frais; mélangé avec du blanc, on en obtient toutes sortes de nuances roses moins froides que si on y employait la laque pure, et moins jaunâtres que si on se servait du cinabre de Hollande.

Il faut se rappeler que les cinabres ne peuvent se remplacer par aucune autre couleur rouge dans la peinture à l'huile; nous avons dit que l'ocre rouge clair s'employait dans les carnations vigoureuses et nuancées de ton, mais c'est avec le cinabre seulement qu'on peut faire des teintes assez pures, assez fraîches pour les carnations de femmes, d'enfants et même de certains hommes.

Cette couleur, qui est assez solide, peut être falsifiée par un mélange de minium; il faut, pour s'en assurer, placer la substance dans un creuset sur un feu ardent, et si, après l'évaporation, on trouve des globules de plomb réduit, c'est la preuve qu'il y avait du minium. Les cinabres se préparent à l'huile au moment où on en a besoin. On doit les tenir épais et fermes.

La LAQUE DE GARANCE ROSE est un ton très-fin et plus solide qu'aucun autre; les plus belles laques de cette espèce viennent de Berlin et de Munich. Celles qui se fabriquent en France sont loin de les valoir ; elles ne sont ni aussi pures ni aussi foncées; le plus bel éloge que nous en puissions faire, c'est de dire que, employée pour l'aquarelle et préparée à la gomme, nous en avons vu qui, depuis trente ans, n'ont pas bougé. Nous engageons les peintres soigneux à bien faire attention à ne pas prendre leurs laques en vessie, parce qu'elles se graissent facilement. Il est beaucoup mieux d'en broyer la quantité nécessaire aux besoins du moment. Comme la laque est une couleur très-peu siccative, elle se conservera sans difficulté fraîche et bonne sur le coin de la palette ; seulement, il n'y faut mêler d'huile grasse qu'au moment de s'en servir.

La laque rouge, fine, vraie, dite de Venise ou de Florence, est celle dont le corps chimique ou terre d'alun est teint avec l'extrait de la cochenille; on doit la choisir haute en couleur, claire, nette, inaltérable

au citron ou au vinaigre Ces laques ne sont point solides' mais on ne connaît pas de couleurs qui puissent donner leur équivalent en beauté.

La laque de garance, d'un rouge analogue à celui que donne la cochenille, tire son principe colorant des plantes de garance qui croissent à Smyrne, en Algérie et dans les contrées méridionales de la France.

La LAQUE DE GARANCE CRAMOISIE présente à ceux qui l'emploient les mêmes avantages, et l'on doit la traiter de même. Lorsqu'on l'achète en grains pour la broyer soi-même, elle ne semble pas aussi brillante que l'autre ; mais, une fois broyée, elle acquiert une grande énergie de ton et contient beaucoup plus de pourpre : aussi s'en sert-on pour ce qui demande de la vigueur. Lorsqu'on la mêle à la terre de Sienne brûlée, elle donne un ton d'une force et d'une transparence que nul autre mélange ne saurait atteindre ; elle est surtout précieuse pour les draperies, aux ombres desquelles elle ajoute une profondeur extrême.

Le CARMIN BRÛLÉ, ou laque de Venise brûlée, est un ton magnifique. Sa destination est la même que celle des laques dont nous venons de parler. Cette couleur s'obtient au moyen de laques brûlées, mais toutes ne sont pas bonnes pour cet usage, et les seules qu'on doive y employer sont les laques faites de cochenille pure ; il est donc important, si on ne la prépare soi-même, de s'en procurer de bonne.

Les vigueurs pourprées que donne le carmin brûlé le disputent à celles du plus beau noir, et sont en même temps d'une transparence parfaite.

ROUGE D'ANGLETERRE. — Cette couleur est d'un emploi facile ; on s'en sert surtout pour les ombres des draperies rouges ; mais, par cela même qu'on ne doit guère s'en servir que pour les draperies, nous regardons comme inutile d'en avoir sur sa palette, excepté les jours où l'on sait devoir l'utiliser. C'est pourquoi, au lieu d'en avoir en vessie, il suffit d'en avoir en poudre qui soit déjà broyé à l'eau, en sorte qu'on n'ait plus qu'à délayer à l'huile, au fur et à mesure des besoins.

Le BLEU D'OUTREMER, la plus coûteuse de toutes les couleurs qui puissent s'employer à l'huile, en est aussi l'une des plus solides ; il se tire de la pierre ou marbre appelé *lapis-lazuli*. Ce marbre provient de carrières situées en Orient et en Sibérie.

L'outremer est parsemé de bleu, de blanc, de gris, mélangé de noir et de brun. Il y en a cinq ou six nuances ; la plus belle, et par consé-

quent la plus coûteuse, est la plus chargée de couleur bleue. A mesure que ces nuances pâlissent, elles sont moins chères.

Nous conseillons à nos lecteurs de ne pas se servir de celle appelée *cendre d'outremer*, qui ne donne qu'un ton grisâtre; nous pensons, avec beaucoup d'artistes, que le mieux est d'obtenir la teinte légère qu'elle représente en mélangeant beaucoup de blanc à un peu d'outremer très-pur et très-vif. L'outremer ne s'altère jamais et gagne au contraire en intensité à mesure que le temps s'écoule; on l'emploie beaucoup pour les ciels, mais seulement pour terminer. Il faut les ébaucher avec une teinte faite de bleu de Prusse, de blanc et de noir bleuâtre; ce mélange doit offrir à l'œil une nuance grisâtre qui deviendra fort belle lorsque, à la seconde reprise, vous la peindrez avec l'outremer.

Surtout il ne faut pas s'effrayer du ton gris de l'ébauche, et, croyant mieux faire, ébaucher avec le bleu de Prusse mélangé seulement de blanc, car on n'obtiendrait qu'un ton criard que la seconde reprise ne pourrait assourdir; au lieu qu'en faisant le mélange que nous venons d'indiquer, on aura un ciel fort harmonieux.

Comme le noir mélangé de bleu peut tourner au vert malgré la présence du blanc dans le mélange, pour empêcher ce résultat, on n'aura qu'à y ajouter une légère pointe de vermillon de Chine ou de laque.

Un ciel orageux se prépare avec un mélange de noir et de blanc, auquel on ajoute, suivant la nécessité, soit un peu d'ocre rouge clair, soit même une pointe d'ocre jaune clair.

L'outremer s'emploie aussi dans les draperies, dans les chairs, etc.

Le bleu de Prusse se soutient aussi bien que les laques de garance. Malgré le nom qu'on lui a donné, pour avoir été inventé par *Dippel* qui était Prussien, on en fabrique partout; mais, jusqu'à présent, le meilleur est celui qu'on prépare en Angleterre.

Mélangé avec différents jaunes, on en obtient des verts charmants; mais il faut se méfier de la crudité de cette couleur toutes les fois qu'il s'agit de l'employer mariée au blanc seulement.

La terre de Sienne non calcinée est une couleur fauve, un peu brune, très-solide et très-transparente; malheureusement, comme elle a peu de corps et qu'elle ne couvre pas, on ne peut s'en servir pour les ébauches, dans lesquelles l'emploi des ocres, surtout de l'ocre de ru, vaut infiniment mieux; elle a aussi l'inconvénient de faire noircir les mélanges dans lesquels on la fait entrer, surtout ceux qui comportent du blanc, parce que cette dernière couleur étant métallique et la terre de Sienne étant bitumineuse, leur association amène nécessairement ce ton noirâtre qu'il faut redouter,

La terre de Sienne non calcinée est très-bonne pour faire les glacis et les préparations, et nous sommes fort éloigné d'en proscrire l'usage, mais nous lui préférons le *brun de Prusse*, qui ne noircit pas et sèche mieux.

La TERRE DE SIENNE CALCINÉE est la même substance que celle dont nous venons de parler. Il est très-facile de la préparer soi-même, si on vient à en manquer; il ne s'agit, pour cela, que d'avoir de la terre de Sienne naturelle en morceaux, de les rompre en petites parcelles de la grosseur d'un pois, et de les faire rougir sur un feu vif, dans une cuiller de fer. Lorsque les morceaux sont devenus d'un rouge vif comme doit l'être la cuiller elle-même, on les retire, et, sur un marbre ou sur une assiette, on les laisse refroidir, pour ensuite les broyer à l'huile.

Cette couleur ainsi préparée a des qualités que ne possèdent pas celles dont elle dérive, et l'on remplacerait avec peine le ton à la fois chaud, transparent et léger dont elle est douée. Cependant il y a lieu de s'en méfier aussi, parce qu'elle est sujette à noircir; puis, comme elle fournit beaucoup, si l'on n'y prenait garde elle absorberait toutes les couleurs avec lesquelles on la mélangerait. Elle est parfaite pour réchauffer un ton d'ébauche trop gris; elle sert aussi, mêlée avec des laques foncées ou avec l'outremer n° 1, à composer les touches d'ombres qui doivent être fortement accusées dans les carnations. Les paysagistes en font un usage journalier pour échauffer les premiers plans de leurs terrains, pour mélanger dans les teintes des fabriques et des terrains, pour glacer les feuillages de ces tons roux que l'automne jette comme un manteau sur les arbres et les gazons. Les peintres d'animaux non plus ne sauraient s'en passer pour colorer chaudement et donner la puissance nécessaire aux robes de leurs chevaux, au pelage de leurs vaches, de leurs taureaux; il en faut jusque dans le ton grisâtre dont est revêtu l'humble animal qui rend de si bons services à l'homme, et que notre célèbre fabuliste a désigné sous le nom de maître Aliboron.

Le BRUN DE PRUSSE est une couleur qu'on ne trouve pas à acheter, et que, par conséquent, on doit faire soi-même. Le nom de brun de Prusse doit lui être donné, puisque c'est avec du bleu de Prusse qu'on peut l'obtenir; mais, pour en arriver là, on ne doit pas se servir du bleu de Prusse anglais; nous ignorons la raison de cette singularité, mais c'est assez que le fait existe pour que nous devions le signaler.

Procédez pour le faire comme pour la terre de Sienne naturelle que vous voulez métamorphoser en terre de Sienne brûlée.

Lorsque vos morceaux de bleu de Prusse seront soumis dans une cuiller à l'action du feu vif dont nous allons parler; vous les verrez éclater et tomber en écailles; une fois cet effet obtenu, n'attendez pas davantage; ôtez, faites refroidir et broyez les écailles, parmi lesquelles vous en trouverez de bistrées et d'autres plus noires, qui, mélangées et préparées à l'huile, vous donneront ce que nous appelons ici BRUN DE PRUSSE.

Cette couleur, qui est d'une fixité à toute épreuve, peut remplacer avec un avantage marqué l'asphalte, la terre de Sienne naturelle, et la momie, dont elle n'a pas les inconvénients.

Ce brun de Prusse, qui s'étend très-facilement, possède encore l'avantage de sécher très-vite.

La TERRE DE COLOGNE pourrait être éloignée de la palette sans qu'on s'aperçût beaucoup de son absence, car on peut la remplacer par un mélange d'ocre rouge et de noir; dans certaines draperies, cependant, elle produit un bon effet, et comme elle a peu de transparence, elle couvre mieux pour les ébauches que la terre de Cassel. Malgré cela, nous ferions volontiers opposition, si nous ne savions pas que plus d'un peintre de talent s'est engoué de cette couleur.

Le BRUN ROUGE COMPOSÉ n'est pas une teinte fixe, ainsi qu'on peut le voir par son nom. Il y entre les trois couleurs primitives, qui sont le rouge, le jaune et le bleu; en composant ce brun, on peut lui donner, au degré voulu, la teinte qu'on désire, puisqu'il ne s'agit pour cela que d'augmenter ou de diminuer la quantité de chacune de ces trois couleurs, qui sont celles dont se forment les rayons du jour, et, par conséquent, celles dont tout est éclairé dans la nature.

Si c'est un ton neutre verdâtre qu'on souhaite, il suffira d'y mettre fort peu de laque; si, au contraire, c'est un ton violâtre, en y mettant peu de jaune, on l'obtiendra; enfin, on pourra en obtenir une couleur orangée en mettant très-peu de bleu, et, en dernière analyse, le brun se formera d'un mélange presque égal des trois couleurs que nous venons d'indiquer : lorsque nous disons presque égal, nous songeons au bleu qui fournit beaucoup, et dont il faut, pour cette raison, être toujours fort ménager.

On ne saurait trouver une meilleure couleur que le brun composé pour les préparations et les glacis.

Le NOIR DE PÊCHE est un des meilleurs que nous connaissions; il est bleuâtre, il possède une grande finesse de ton, et à cause de cela, il peut servir dans les ciels, dans les draperies blanches et dans les carnations.

Le NOIR D'IVOIRE, dont on fait un très-grand usage, a l'inconvénient

de sécher très-difficilement ; cela arrive surtout lorsque le fabricant y mêle du noir d'os qui lui laisse un plus grand bénéfice, mais qui ne sèche qu'au bout de fort longtemps ; avec le noir de pêche et le noir d'ivoire, on peut répondre à toutes les exigences qui se présentent, car le premier est aussi léger et aussi fin de ton que le second est intense et vigoureux.

Les peintres de figures ébauchent les ombres de certaines draperies avec un mélange de noir d'ivoire et de terre de Sienne brûlée ; les paysagistes agissent de même dans leurs terrains, dans leurs arbres ; du mélange de ces deux couleurs on obtient des touches entièrement vigoureuses ; du glacis de ces couleurs, on peut obtenir des nuances vigoureuses dans les endroits obscurs.

Beaucoup d'autres noirs cependant ont aussi de grandes qualités et trouveraient fort bien leur emploi ; ainsi, le noir de vigne, — le noir de café, — le noir de papier, — le noir de bouchon, — le noir de Prusse, — le noir de Russie, — le noir d'os et le noir de pêche, dont la plus grande partie ne se trouve pas dans le commerce et qu'il faudrait confectionner soi-même. Mais, à côté de cet inconvénient, il en existe un autre qu'on doit redouter davantage, c'est de charger, ou, pour mieux dire, d'encombrer sa palette d'une foule de tons qui ajouteraient pour vous une difficulté aux difficultés déjà existantes dans l'art si difficile qu'on nomme la peinture. Or, comme nous pensons que le plus beau et le meilleur résultat peut être obtenu avec la palette chargée des vingt-six couleurs que nous venons d'indiquer, nous vous engageons à vous en tenir là, comme nous le faisons nous-même.

Le VERT VÉRONÈSE, est un vert fort léger, fort clair et fort vif qui ne saurait être employé qu'en glacis ; autrement, par sa crudité, il romprait l'harmonie de tout ce qui l'entourerait. Il est donc sage de ne pas en faire abus.

Des couleurs qui doivent être proscrites et de celles qui ne s'emploient qu'en de rares occasions.

Parmi les couleurs que nous proscrivons, nous mettrons en première ligne :

Le *jaune minéral*, qui noircit et qui dénature les autres couleurs, et la *laque d'Anvers*, qui brunit ;

Les *laques jaunes*, dont aucune n'est solide, et qui toutes pâlissent plus ou moins ;

Le *stil de grain de Troyes*, qui n'a aucune solidité et change sa jolie couleur citron pour un ton blanc sale.

Tous les autres stils de grain, d'où qu'ils viennent, ne valent pas mieux, et doivent être rejetés aussi.

Il est malheureux que la terre de Cassel soit une couleur qui change et qui fasse changer tout ce qui se trouve en contact avec elle. Cependant on peut, à la rigueur, s'en servir pour rehausser certaines étoffes brunes, mais alors on ne doit l'employer que pure et sur un dessous parfaitement sec ; de cette façon elle change moins. On ne doit pas la mélanger avec le blanc. Somme toute, nous pensons que le plus prudent est de la laisser de côté.

Il est un bleu que l'on appelle *smalt* ou *cobalt*, et qui ressemble à l'outremer, bien qu'il soit un peu plus violâtre; ce bleu s'utilise dans la peinture sur porcelaine, et l'on s'en sert aussi pour quelques effets de ciel à l'aquarelle, ; mais, à l'huile, nous ne saurions en approuver l'emploi, car sa place étant plus naturellement dans les ciels que partout ailleurs, et comme il sèche très-rapidement, on ne peut arriver à l'employer aussi vite qu'il le faudrait, surtout en été.

Nous devons dire cependant que cette propriété du cobalt, dont nous nous plaignons ici, devient quelquefois un avantage; cela arrive quand on peut en mélanger un peu dans d'autres couleurs sans les altérer, parce qu'il les fait sécher très-promptement ; il faut même se garder, en pareille circonstance, d'y mêler si peu que ce soit d'huile siccative.

Lorsqu'on veut remplacer l'outre-mer, la meilleure couleur à employer est le bleu de Thénard, qui se nomme aussi cobalt comme le smalt, mais qui n'a pas l'inconvénient de sécher si vite lorsqu'il est seul, et, par conséquent, qui n'a pas l'avantage de faire sécher promptement les tons auxquels on le marie. Cette couleur est d'un bleu charmant.

Le *bitume de Judée* serait une très-bonne couleur si elle ne noircissait pas et si elle voulait sécher, ce qui ne lui arriverait jamais sans la précaution qu'on prend de l'employer à l'huile grasse pure.

Cependant beaucoup de peintres, les Flamands, entre autres, s'en sont servis jusqu'à l'abus, et, sans doute, il y ont été engagés par sa transparence parfaite, et parce que, de sa nature, elle peut s'étendre par glacis aussi minces que possible ; nous insistons, malgré cela, sur le danger qu'il y a à s'en servir pour glacer des plans éloignés, car, en noircissant comme elle le fait, au bout de quelque temps, toute harmonie sera détruite là où elle eût régné sans elle. Nous engageons donc nos lecteurs à ne se servir de cette couleur, quelque séduisante qu'elle leur paraisse, que dans les parties d'ombre vigoureuses, où l'on ne saurait craindre de sa présence des résultats fâcheux.

La *momie*, qui est un vrai bitume, et qui, de plus, est un corps gras, sèche encore moins que l'asphalte ou bitume de Judée, auquel nous venons de faire son procès ; on ne sera donc pas étonné que nous la rejetions sans miséricorde et sans autre motif.

Le *noir d'os*, dont nous avons dit un mot, sèche aussi difficilement, et sa seule qualité étant un roux fort beau, nous conseillons de composer ce même ton avec un mélange fait d'autre noir et d'un peu de terre de Cassel ou de terre de Sienne brûlée.

Nous le proscrivons surtout, parce que, pour l'employer, on est forcé d'y mettre beaucoup d'huile grasse, afin de le faire sécher, ce qui détermine sur la toile des épaisseurs croûteuses fort nuisibles.

CHAPITRE V

Comment on progresse rapidement dans l'art de peindre à l'huile. — Maniement de la brosse et du pinceau.

Savoir ce qu'on fait ou ce qu'on a à faire,
et bien faire ce qu'on sait.

Il faut, premièrement, se perfectionner avec une incessante persévérance dans le dessin, qui est la base de toute imitation de la nature, et, selon les avis de tous les grands maîtres anciens et modernes, il est indispensable de mener l'étude de la perspective de front avec celle du dessin ; on copie d'abord les objets les plus simples, d'après nature et d'après la bosse, puis on dessine la figure vivante, et les animaux. On comprend que l'éducation de l'œil et de la main demande une attention entière, bien soutenue, et ne se fait pas en donnant quelques heures distraites à un travail souvent interrompu.

Admettant que le lecteur ne soit pas très-avancé comme dessinateur, mais qu'il veuille néanmoins s'exercer quelque peu au maniement de cette peinture, je lui conseillerai de s'occuper d'abord de peindre en camaïeu ou grisaille, et de prendre pour modèle quelques gravures à la manière noire, dites aquatinta, de les décalquer soigneusement sur du papier à peindre, du carton imprimé à l'huile, ou sur toile. Les sujets gravés par Jazet, d'après H. Vernet, sont excellents. Ce premier travail étant ainsi préparé, on procédera à l'application de la couleur grisaille ou camaïeu ; on la nomme aussi en clair-obscur. Cette expression désigne le mélange d'une couleur quelconque avec du blanc. On voit, dans la décoration architecturale, des tableaux en camaïeu ou clair-obscur représentant, en manière de trompe-l'œil, des figures ou des bas reliefs de marbre, de

bronze, de bois, d'ivoire ou de métal ; ces sujets y sont imités dans leurs lumières et leurs ombres avec la même couleur plus forte ou plus faible, et comme le sujet le demande. Il faut donc, pour copier une gravure aquatinta, prendre du blanc sur la palette pour les plus grands clairs, et du noir ou un brun quelconque, pour les ombres ; on mêle les deux ensemble pour obtenir les passages gradués de la lumière dans l'ombre ou les demi-teintes. Le but de copier en camaïeu est de familiariser la main avec la pâte et le pinceau ou la brosse. Une personne qui sait bien dessiner à l'estompe, d'après la bosse, arrivera plus aisément qu'une autre à peindre une grisaille, d'après la bosse. Il faut d'abord, une fois le trait trouvé et bien arrêté, poser les bruns des ombres à partir du contour, et indiquer la masse en peignant carrément les plans généraux, sans tenir compte d'abord des reflets qui peuvent exister sur le plâtre ; puis on couche la masse des plus grands clairs et ensuite celle des ombres, en ayant soin d'empâter plus que pour les ombres. Ces choses d'abord établies, et pendant que les couleurs appliquées sont encore fraîches, on les fond sur leurs bords et l'une dans l'autre, ce qui contribuera à arrondir les surfaces. On emploie toujours plus de minceur dans les demi-teintes, et il faut toujours chasser préférablement le clair vers l'ombre avec la brosse. Les blaireaux de différentes grosseurs et formes donnent le moyen le plus simple de fondre les teintes entre elles. Il est essentiel d'empâter convenablement, et plus l'on veut représenter des lumières saillantes et vives, plus il faut empâter en mettant peu d'huile. Plus vous liquéfiez votre couleur et moins elle couvre, devenant, par le fait, transparente ; Rembrandt empâtait extraordinairement les parties les plus éclairées de son modèle, comme on peut le voir dans plusieurs de ses peintures, et spécialement dans ses portraits d'homme. En règle générale, il faut bien choisir le grain de sa toile ou de l'impression sur laquelle on veut peindre.

Les sujets qui comportent un haut fini exigent une surface lisse. Quelques artistes, tels que Meissonier, Mieris, Metzu ont choisi des panneaux de bois ou de cuivre, imprimés convenablement ou presque lisses, et il est bon de répéter que plus le sujet est petit, et moins la surface sur laquelle on peint doit être rugueuse.

On n'arrivera pas tout d'un coup, quand on n'a jamais peint, à trouver le degré exact de liquidité ou de consistance à donner à la couleur. On observera néanmoins que les couleurs en tubes ou en vessie, qu'on dépose sur la palette, sont assez maniables sans y ajouter d'huile pour les parties claires; quelques-unes sont plus ou moins douées de la qualité couvrante. Si elles ne couvrent pas immédiatement le dessous

au premier coup, laissez sécher et redonnez à sec une seconde couche en brossant en sens inverse, afin de mieux garnir les intervalles des petits sillons laissés par la brosse. Si vous avez à rendre l'aspect d'une surface plate, couchez la couleur en brossant avec une brosse carrée plate et par coups rectilignes et parallèles. Ne donnez pas vos coups de pinceau irrégulièrement, mais méthodiquement; inclinez la hampe de votre pinceau à peu près comme celle du crayon, et appuyez-vous sur l'appui-main ou travaillez à main-levée, selon le besoin. On éprouvera d'abord quelque gêne à travailler sur le chevalet, contrairement à ce qu'on fait pour dessiner, mais l'on surmontera facilement ce petit obstacle par quelques essais; je crois utile de recommander la plus grande attention à s'installer devant son chevalet, soit qu'on veuille travailler debout ou assis.

Travaillez-vous assis? Il est nécessaire d'être fort à l'aise : la chaise ne doit pas être trop loin de la toile, afin d'éviter au corps la fatigue de trop se pencher en avant, ce qui, en portant le poids de la tête et des épaules sur les mains, empêcherait la légèreté de la touche et nuirait à la liberté des doigts. Arrangez-vous de façon que votre torse soit presque d'angle droit sur les cuisses : les mains agiront avec liberté et légèreté, si vous placez votre droite devant vous au niveau du creux de l'estomac, et votre gauche tenant l'appui-main incliné un peu en dessous. Les personnes myopes sont obligées de ployer les bras davantage, de se tenir beaucoup plus près de l'ouvrage, par conséquent, et il leur est presque impossible, pour cette raison, d'agir à main levée pour tracer des courbes étendues sans lunettes. Si vous travaillez debout, même observation pour la pose des mains. L'habitude de peindre debout est préférable pour des ouvrages un peu grands et touchés à effet; elle est plus favorable, hygiéniquement parlant, les reins n'éprouvant pas de ploiement, et plus commode pour s'éloigner et juger de l'effet vu à distance. Les fonds unis derrière une bosse ou un objet quelconque servant à les détacher, doivent être brossés régulièrerement et peints d'une pièce, car c'est de la valeur de leur ton que dépendent les valeurs relatives des clairs et des ombres. Comparez toujours les plus grands blancs au plus grandes vigueurs ou aux noirs les plus profonds, et vous trouverez par induction la valeur voulue pour vos demi-teintes. De même, en coloration, pour arriver à la justesse des teintes, ayez sous les yeux des types de couleurs vierges pures les plus éclatantes comme unité de comparaison, et rapportez les teintes composées à ces types de couleurs mêmes, c'est le moyen le plus sûr. Quand vous voulez obtenir un fond uni, préparez bien votre couleur au couteau sur la palette, en quantité suffisante pour ne pas

être obligé de vous déranger pour refaire de la même teinte, et commencez par le haut de votre toile; peignez avec les grosses brosses de soie de porc, si le fond est grand, ou des brosses plates carrées et larges; on agit alors à plein pinceau, de haut vers le bas et de droite à gauche, par teuches juxtaposées, de la longueur du pouce de la main plutôt moins que plus, et parallèles, de façon que la contexture générale du travail ressemble à la pluie : il s'agit d'abord de couvrir, et cela vous enseignera la régularité et la propreté méthodiques. L'impression du dessous se refusera quelquefois à prendre la couleur; si dans la brosse elle y est trop compacte, ajoutez alors de l'huile grasse modérément. Si vous en mettiez trop, la couleur déposée sur la toile se retirerait par places, en faisant des yeux et des vides; mais cela ne se produira pas, si vous prenez soin de frotter d'un peu d'essence de térébenthine la surface de votre toile. Il est à observer aussi que, si l'impression qui sert de lit à votre ouvrage est spongieuse par tamponnage, la couche de couleur s'y loge plus vite et plus facilement. Les effets du pinceau sont à étudier dès le principe comme ceux du crayon quand on dessine. La brosse courte et ronde donne des touches fermes, se vide facilement; la brosse longue et plate a de la souplesse, elle est capable de contenir plus de couleur et vous permet d'agir plus longtemps sans en reprendre; elle coule davantage, et, étant plus flexible, permet des touches plus longues, elle amincit plus facilement l'épaisseur de la couleur. Si vous employez de la couleur très-liquide avec une brosse longue, vous faites ce qu'on nomme un frottis, qui laisse voir en transparent le dessous. Si vous peignez épais avec cette même brosse, vous étalez mieux votre pâte, selon que vous appuyez plus ou moins. Les pinceaux plats en martre, ayant le poil plus fin, conviennent mieux pour des petites surfaces, qu'on veut très-lisses. Les pinceaux de martre coniques ne doivent pas avoir de ventre; ils conviennent pour modeler finement près des contours. On doit en avoir de longs et de courts; les longs sont pour filer un trait, les courts, ayant plus de fermeté, sont pour travailler le modelé ou regarnir une ébauche qui est déjà séchée. Revenons à notre fond qui entoure un objet donné : lorsque vous arriverez dans le voisinage du contour, nombre de peintres, par inadvertance, traînent les coups de brosse dans le même sens que ce contour, et pour peu qu'il y ait de pâte dans l'emploi de leur couleur, il se forme dans le fond une autre contexture, bien que la couleur soit la même; cette inadvertance fâcheuse suffit pour empêcher le sujet de s'enlever uniformément, en formant autour de lui une sorte d'auréole qui l'incruste dedans. Il faut donc la plus grande circonspection dans ce cas, et faire arriver les coups de

brosse aussi régulièrement près du contour et dans leur sens primitif; de même que si vous dessiniez par hachure, pour obtenir un fond qui passe derrière l'objet, aussi bien à droite qu'à gauche, au-dessus qu'au dessous, et de telle sorte, en un mot, que votre fond continue à passer derrière en quelque point que vous le considériez. Si vous peigniez ce fond par touches de brosses horizontales, comme seraient des lignes d'eau ou la surface de l'eau, il faudrait qu'on vît bien que les lignes touchées à droite continuent bien dans celles de gauche, malgré l'interposition du sujet.

On peut peindre à l'huile d'une infinité de manières, et, pour devenir habile, il est bon de les étudier toutes. Pour peindre en pleine pâte, il ne faut employer que des brosses en soie de porc, qui prennent plus de couleur à la fois, et sont excellentes pour ébaucher.

Si l'on voulait peindre de cette manière, d'après la bosse et do grandeur naturelle, on plaquerait d'abord les ombres, puis les clairs, d'une façon grossière, mais bien tranchée, en manière de mosaïque, employant la brosse plate carrée et la brosse ronde avec à-propos: on prendrait ensuite ces mêmes brosses sèches, et, en faisant un feston en va-et-vient pour opérer la dégradation et la fusion du clair avec l'ombre, c'est-à-dire pour produire les demi-teintes ; les surfaces s'arrondiront immédiatement. Il est très-important de comprendre qu'une brosse plate, plus elle est large, plus elle couvre de surface, et moins l'objet qu'on veut peindre sera long à couvrir. Cette partie plate de la brosse peut être maniée suivant le besoin, en tirant la hampe de haut en bas verticalement, ou en biais, dans un sens ou dans un autre, ou horizontalement; mais, en traînant la touche horizontalement, la brosso plate en question ne trace plus qu'une ligne. Si donc nous la tenons dans les doigts d'une certaine façon, elle peut former une bande de couleur de toute sa largeur; en la tournant un peu, elle produira une bande moins large; et en la tournant encore, elle donnera un fil comme une lame de couteau qu'on trainerait dans le sens de sa longueur; c'est un trait d'une grosseur qui sera proportionné à la foison plus ou moins épaisse du poil qui garnit la brosse. Cette observation éclaircira tout le grand mystère de la touche, qui fait l'étonnement et l'admiration des personnes qui, n'ayant jamais vu peindre, sont stupéfaites de voir peindre très-finement avec de très-gros pinceaux ou brosses.

Le pinceau ne diffère de la brosse que par la finesse, comme le cheval de selle diffère du cheval de trait; à l'un appartient l'élégance et le poli de la touche, à l'autre, les travaux de force et d'utilité fondamentale : leur association de travail est non moins utile à l'ensemble du résultat.

Un pinceau est un cône de poils comparable au cône que forme le crayon taillé; en usant un crayon sur un corps dur comme du papier émeri ou la lime, vous y formez un plan carré favorable à certaines touches dans le dessin de mine de plomb, la brosse plate joue le même rôle relativement au pinceau que le crayon taillé plat, relativement au crayon pointu.

On obtiendrait, avec de la patience et du temps, un très-grand fond, exécuté avec un très-petit pinceau au moyen de touches très-serrées les unes contre les autres. L'amateur qui verrait ce travail s'étonnerait d'une très-grande patience, ce qui est généralement rare; mais, d'autre part, il ne pourrait s'empêcher de rire de l'usage même de cette vertu, qui, bien employée, est le fait du génie. Qui veut la fin veut les moyens, dit le proverbe; les plus courts, quand ils mènent au but, sont les meilleurs; la vie est composée de moments, sachons les remplir de résultats les plus immédiats, et non de longs ennuis.

Lorsqu'on a couché son fond brossé régulièrement, il présente à l'œil, à cause du sens dans lequel il a été peint, un aspect brut qui ne saurait paraître un travail achevé: tous les coups de pinceau sont visibles. C'est afin de les faire disparaître qu'on met en jeu ce qu'on appelle le blaireau, gros pinceau rond dont les poils, liés fortement à la monture, s'épanouissent en forme de pomme d'arrosoir. Il faut choisir le plus souple possible, et ayant la fleur du poil bien fine, la surface agissante d'un blaireau arrondi, vue de profil, doit être convexe comme une lentille ou verre bombé; on doit le manier à la superficie de la peinture fraîche en le promenant en décrivant des anneaux entrelacés, ou comme l'on ferait des boucles d'écriture, et très-légèrement. Il faut d'abord le tenir bien perpendiculaire au tableau. Cette opération abat les traces du gros pinceau de l'ébauche, et finit par donner une espèce de poli au travail qui dissimule la manière dont il est fait.

Il y a aussi des blaireaux plus petits de la même forme, et d'autres carrés, grands, moyens et petits, dont l'usage est le même pour polir et achever; on doit toujours les employer à sec, et, à mesure qu'ils se salissent et qu'ils s'imprègnent de couleur, avoir grand soin de les bien nettoyer.

Le blaireautage se fait quelquefois autrement qu'en rond, c'est ce que l'expérience enseigne. On ne pourrait se passer de blaireaux pour des ciels nuageux ou pour des teintes qui doivent se fondre proprement les unes dans les autres. L'excès de blaireautage est un défaut très-grave dans certaines occasions; un terrain ou des rochers de premier plan dans un paysage, ne devront jamais être blai-

reautés : les rugosités et la rudesse de la pâte dans ce cas feront toujours bien sur le sol ou pour représenter des surfaces qui ne doivent pas être lisses d'habitude. Voulez-vous peindre de belles eaux? blaireautez-les, au contraire, afin de faire disparaître toutes les aspérités de la pâte ; vous devez les rendre polies comme l'émail ou la surface du miroir, et les petits filets de lumière où les étincelles qui scintillent sur toutes les eaux calmes n'en ressortiront que mieux si vous les empâtez avec esprit par dessus. Le principal but du blaireau est de faire disparaître le chatoiement que donnent à la peinture les poils de la brosse.

Il reste à parler encore d'un genre de pinceaux qu'on nomme putois, pinceaux roides eu poils noirs ronds en forme de balai. Ils sont faits pour caresser la superficie de la couleur, quand elle est devenue plus ferme que lorsqu'on l'a posée ; ce qui a lieu six ou sept heures après. Les putois, ainsi que les blaireaux, ne s'emploient jamais qu'à sec ; mais comme, en s'en servant, ils retiennent toujours un peu de couleur, pour les en débarrasser quand ils n'en contiennent qu'une petite quantité, on les vergette doucement sur une pièce de drap tendue avec quelques clous sur une planchette, puis, on soufflera ensuite fortement dessus ; quelques artistes promènent ces pinceaux sur du sablon, qui groupe et roule la couleur en boulettes qui se détachent ensuite facilement.

Lorsqu'on cesse de travailler, si l'on veut continuer le lendemain avec les pinceaux et les brosses sans les laver au savon noir (ce qui les use et les abîme souvent), il suffit de tremper la pointe dans l'huile d'olive; cette huile, ne séchant pas, leur conservera toute leur souplesse sans aucun inconvénient.

Il faut, selon la saison où l'on peint, mettre plus d'huile grasse l'hiver que l'été ; il n'est pas nécessaire de laver ses pinceaux tous les jours ; on évitera avec soin de les laver à l'essence de térébenthine, qui les brûle, et de les laisser traîner à la poussière. Si on doit rester longtemps sans peindre, il est bon de les mettre à l'abri de toutes les injures du hasard, les mites en rongent souvent le poil ; mais, en les serrant dans de vieilles boîtes à cigares imprégnées de l'odeur du tabac et qui coûtent fort peu, on les préservera très-sûrement des attaques de ces insectes destructeurs.

Revenons à la pratique de l'art de peindre à l'huile. Lorsqu'on sait faire un fond uni derrière une bosse, une tête ou un objet quelconque, on attaque la peinture de l'objet lui-même, en commençant par l'indication des masses d'ombres et de lumières ; on les fond ensuite les unes dans les autres comme nous l'avons dit plus haut, on laisse

sécher, puis on reprend avec les même couleurs, moins épaisses, qu'on applique en demi-pâte avec des pinceaux plus doux, on ajoute les reflets dans les ombres, et on donne plus de finesse aux demi-teintes ; c'est ainsi que le modèle s'achève ; on donne aussi plus de fermeté aux lumières, qu'on empâte derechef en n'ajoutant pas d'huile à la couleur. S'il s'agit de copier en camaïeu une gravure aquatinta ou un dessin à l'estompe, comme serait une figure ou académie d'après nature, on ébauchera d'après les indications précédentes en grisaille.

Pour la figure nue dite académique, nous allons indiquer un moyen qui conduira facilement à l'étude de la coloration, par le chemin du camaïeu. Les maîtres vénitiens ont souvent exécuté leurs tableaux en grisaille pour les colorer ensuite par glacis. Nous recommandons cette méthode comme très-progressive et avantageuse. On prétend que, du temps de Pline, on n'employait que quatre couleurs : le blanc de Milos, le jaune d'Athènes, le rouge de Sinope et le noir qu'on délayait, à ce qu'on croit, avec des blancs d'œufs, de la gomme et d'autres drogues propres à les lier et à leur donner de la consistance. C'est avec ces quatre couleurs primitives que Mélanthe, Apelles, et les plus grands peintres de la Grèce exécutèrent ces immortels ouvrages qui ont fait l'admiration de toute l'antiquité.

Nous inspirant de ce grand souvenir, nous dirons aux jeunes artistes de disposer sur leur palette du blanc, de l'ocre jaune, du rouge vermillon et du noir ; cet assortiment très-simple est très-suffisant pour modeler une figure et lui donner, dès le principe, un aspect de vérité assez satisfaisant. Avec ces quatre couleurs, on peindra son académie très-facilement, d'après un dessin à l'estompe.

En mêlant du blanc avec du vermillon, on aura des tons les plus rosés.

En mêlant le blanc avec du jaune, on aura du jaune clair, auquel on additionnera du vermillon pour obtenir un ton de clair obscur, le jaune réchauffera la teinte si on le laisse dominer.

En mêlant le vermillon avec du jaune, on a le rouge ocreux, et s on y mêle du noir, on trouve du brun rouge. La combinaison et les mélanges de ces quatre couleurs sont très-suffisants au commençant. Dans les parties éclatantes de couleurs, telles que les lèvres, les joues, les yeux, on cherchera soigneusement la fraîchenr et la franchise de la touche, et on évitera d'y ajouter du noir. Le noir et le blanc formeront des gris qui, mêlés au jaune et au rouge, produiront d'excellentes demi-teintes. Quant à la couleur des cheveux, le noir pur servira aux cheveux noirs, le jaune d'ocre mêlé au noir donnera une chevelure châtain en y ajoutant de la terre de Cassel, la couleur des yeux s'indi-

quera soit avec un peu de gris et de cobalt pour les yeux bleus, soit avec du jaune, du noir, du rouge et du blanc pour les prunelles brunes. On évitera de mettre beaucoup de noir pour ombrer les lèvres faites de vermillon et de blanc, on mêlera le vermillon avec le noir pour les parties brunes sanguines.

CHAPITRE VI

Glacis (1), demi-pâtes et finesses.

Quand on aura copié l'académie en question avec la palette simplifiée que nous indiquons ci-dessus, on pourra, en prenant un modèle, qui sera autant que possible dans le même caractère de forme que le modèle dessiné à l'estompe, essayer d'ajouter, par des glacis, la finesse de ton qui manque. On examinera d'abord si le ton local tire plus sur l'ocre ou le jaune pâle ou foncé que sur le rose. Si la carnation est brune, il faudra peut-être un glacis à plat général, appliqué très-mince, d'ocre et de rouge qui montera le ton local. Si, au contraire, le teint de la peau est le plus blanc, on fera dominer le blanc et le rouge et on ajoutera à propos et en son lieu et place quelque peu d'outremer ou de cobalt ; dans les gris de demi-teintes, on aura soin en dernier de rehausser par des touches franchement empâtées et sans addition d'huile, les parties de lumières larges et plates sur les grandes surfaces, et vives et nettes sur les saillies anguleuses.

A mesure qu'on a acquis plus d'aisance à manier le pinceau, il sera avantageux de copier quelques tableaux. Les sujets les plus simples seront les meilleurs. On s'accoutumera également à peindre d'après nature, en copiant les objets inanimés les plus faciles de forme, qu'on éclairera à différents jours. On peindra aussi des objets usuels à surfaces mates, tel que des pots de grès, des boîtes de bois; puis, à côté ou sur un autre bout de papier à peindre, on copiera des pots luisants de faïence ou de porcelaine, on essayera à rendre la transparence du verre blanc ou du verre coloré, on tâchera d'imiter l'aspect d'une bouteille, d'un verre à boire contenant du vin, d'une timbale en argent, pour apprendre à rendre l'éclat métallique. On s'exercera à en retracer de petits groupes disposés pittoresquement, ce qui formera le goût à trouver les oppositions de couleur et l'arrangement des lignes les plus agréables à l'œil. On composera ainsi de petits tableaux études, sortes d'attributs décoratifs qui seront d'un grand enseignement

(1) Glacis veut dire couleur appliquée et superposée à sec par-dessus une autre, et la laissant voir en transparent.

sous tous les rapports ; on trouvera moyen d'y ajouter le charme du voisinage de quelque draperie richement décorée qui puisse, en jetant de beaux reflets sur les objets qui sont susceptibles d'en recevoir, fournir un nouveau sujet d'observation et d'études. On aura beaucoup de plaisir à reproduire ainsi sur la toile des sujets inanimés ou qu'on nomme de nature morte, auxquels l'arrangement, le coloris et l'exécution soignée donneront toujours un certain mérite ou intérêt artistique.

Il sera précieux, avant de s'exercer a composer soi-même de pareils sujets, de copier en ce genre quelque bon modèle, et de donner un coup d'œil attentif aux belles peintures d'attributs, de gibier et de nature morte, qu'on admire dans plusieurs musées, par Desportes, qui y excellait, ainsi, que par d'autres bons faiseurs, tels que Desgoffe.

Le réalisme est le genre auquel on doit viser en commençant à peindre, et je définirai le réalisme par la perfection des idées communes. On verra plus tard qu'il est nécessaire de ne pas se borner à copier tout ce qu'on voit indifféremment et sans choix ; il faut voir souvent les galeries des maîtres anciens, y faire fréquemment des visites en observateur attentif et studieux, et ne pas négliger d'étudier aussi les maîtres contemporains dans tous les genres.

En observant simultanément la nature et les maîtres, on pénétrera chaque jour plus avant dans la connaissance de la beauté, qu'on trouvera toujours dans la vérité. Mais ne perdez jamais de vue que le pinceau doit faire appel à l'âme plus qu'à nos sens, cultivez en même temps votre esprit, développez votre imagination. Si vous voulez grandir aussi par le talent, apprenez à voir, c'est-à-dire à vous asseoir à propos devant un beau site, de beaux objets et au bon endroit ; étudiez et dessinez sans cesse d'après l'antique, vous y trouverez les secrets moyens d'idéaliser la forme ; peignez des fleurs et des fruits, groupez-les harmonieusement, ce sera la meilleure leçon que vous puissiez prendre pour le coloris.

Apprenez, en un mot, à faire de la forme et de la couleur le vêtement le plus éclatant d'un sentiment et d'une idée. Que vous cultiviez la peinture de genre on d'histoire, choisissez toujours vos sujets, et souvenez-vous que ceux qui mériteront le plus souvent l'attention et l'approbation du public seront particulièrement ceux qui éveilleront en nous les sentiments les plus élevés ; que l'admiration excitée en nous par la beauté de l'œuvre d'art est faite surtout pour *rendre meilleur celui qui la contemple.* C'est le but principal de l'art, on l'oublie trop souvent !

La belle peinture a toute son éloquence sur la toile; elle oblige l'indifférent à s'arrêter, à force de tromper les yeux, devant des objets quelquefois très-communs et sans valeur; elle s'élève au drame le plus émouvant, et en faisant naître en nous tous les sentiments, elle triomphe des cœurs les plus durs, et les pensées les plus nobles et les plus nécessaires de la charité sont engendrées par la contemplation des chefs-d'œuvre.

Peinture en petit, miniature à l'huile, et fixés.

Plus vous peignez en petit, et plus il faut de soin et de propreté dans la pratique matérielle. On s'exercera très-avantageusement à copier, en camaïeu d'abord, des photographies bien réussies. Il est naturel de penser que la surface sur laquelle on peindra devra être fort lisse, et que, pour obtenir le haut fini qui caractérise les portraits photographiés, on aura de l'avantage à peindre sur taffetas imprimé à l'huile. Les pinceaux à employer pour ce travail seront les plus fins et les plus souples possible; on n'ajoute pas d'huile dans les couleurs qu'on emploie sortant des tubes. On ébauche comme la grande peinture, et on la termine de même. On ne pointille pas comme la miniature; il faut laisser bien sécher avant de reprendre son ébauche; il est utile, avant de repeindre pour terminer, de bien raser la surface ébauchée, afin d'enlever toutes les aspérités de la couleur; on pence pour cela, ou, si l'on veut, on promène, bien perpendiculaire à la surface du tableau, la lame d'un rasoir.

Le sujet terminé, on fait dissoudre de la gomme arabique dans l'eau, et, quand la dissolution est bien claire, on verse sur la peinture et on y pose par-dessus une glace, que la gomme interposée fait adhérer. C'est ce qu'on appelle un fixé.

On exécute ainsi de jolis petits sujets de paysages, d'animaux ou de figures. Pour l'exécution de pareils ouvrages, il va sans dire qu'on s'installera sur une table et non devant le chevalet.

Huile d'œillet pour retoucher, aussi blanche que de l'eau, siccative et un peu visqueuse.

Ayez plusieurs bouteilles de verre blanc. Afin de voir le progrès de l'opération, versez-y de l'huile d'œillet aussi fraîchement faite que possible, n'ayant pas plus de quatre mois; versez dessus deux parties d'eau filtrée, et agitez de temps en temps le mélange comme pour rincer; ôtez le bouchon et remplacez-le par un bout de carton, percez à trous d'épingle, exposez vos bouteilles à l'air, à la grande lumière du soleil, s'il se peut. Toutes les deux ou trois heures, agitez de nouveau

le mélange, et laissez reposer; faites cela pendant environ huit jours : l'huile surnage bientôt, mais l'eau la lave et l'épure et en sépare toute la mucosité, ce qui la rend siccative. La substance muqueuse, au bout de quelques heures, vient se placer entre l'eau et l'huile en mousse glaireuse et blanchâtre qu'on enlève au moins une fois par jour avec un crochet de bois blanc.

Transvasez votre huile dans d'autres bouteilles avec de nouvelle eau filtrée, que vous changez tous les deux ou trois jours pendant un mois. Si vous avez la patience de renouveler l'opération pendant deux ou trois mois, plus vous laverez et plus votre huile se purifiera, en devenant en même temps siccative. Les mucosités ne venant plus à se former, il sera temps de mettre vos flacons à l'ombre pour laisser le mélange reposer, toujours protégé par les couvercles de carton percés pour faciliter l'évaporation, à l'abri de la poussière. L'opération terminée, jetez l'eau et bouchez, pour vous en servir au besoin. Cette huile, indiquée par Bouvier, est des plus utiles à l'emploi.

C'est la seule huile siccative pure dans laquelle il n'entre aucune drogue malfaisante et étrangère à l'huile.

CHAPITRE VII

Du jour le plus favorable pour peindre la figure.

Presque tous les peintres préfèrent l'exposition au nord, et si l'on se trouvait obligé de travailler dans une pièce exposée au midi, il serait nécessaire de faire remplacer les vitres par des verres dépolis, ou bien on aurait à se procurer des stores, soit en calicot blanc, soit en papier végétal le plus transparent possible, collé sur de légers châssis de bois blanc.

Comme, pour bien juger son travail, il est utile de s'en éloigner de temps à autre, de huit à dix pas environ, il ne faut pas peindre dans une pièce trop petite, où l'on n'aurait pas de reculée. Si c'est une étude d'après nature qu'on doit faire, il faut se placer à la distance de deux fois et demie la hauteur du modèle, sans quoi l'on ne saurait se rendre compte de son ensemble.

Palette pour l'ébauche des chairs.

Beaucoup de peintres mélangent leurs teintes sur la palette en bois, ce qui les force à nettoyer la place dont ils viennent de se servir à chaque nouvelle teinte qu'ils préparent; d'autres, et cela vaut infiniment mieux, font leur mélange sur la glace à broyer dont nous avons

parlé; de cette façon, à mesure que les teintes se trouvent faites, on les transporte sur la palette en bois à la place qu'elles doivent occuper, ce qui la laisse libre et propre partout ailleurs.

La quantité de couleurs qu'on exprime de chaque vessie pour faire ses teintes doit être en rapport avec la grandeur de l'objet qu'on doit peindre. Pour établir la proportion des quantités qui sont nécessaires pour tel ou tel ouvrage, nous allons nous supposer prêt à ébaucher une tête de 8 à 10 centimètres environ, et les quantités que nous allons indiquer devront être quadruplées pour une tête de grandeur naturelle.

Les *parties* ici indiquées représentent les quantités relatives des couleurs entre elles. Ainsi, parmi les neuf couleurs qui doivent entrer dans la composition des chairs ou carnations, le blanc, dont on use beaucoup plus que de toute autre, doit être exprimé de la vessie dans une proportion plus étendue.

Donc, pour faire une palette d'ébauche de chairs, vous exprimerez ou ferez sortir de vos vessies, que vous entaillez légèrement avec un canif :

12 parties de blanc, qui doivent être placées au centre de votre glace, car cette couleur est destinée à prendre part à presque tous vos mélanges;

2 parties de jaune de Naples, du côté où se feront les mélanges destinés au blanc dans les ombres;

8 parties d'ocre jaune;

4 parties d'ocre de ru;

5 parties d'ocre rouge clair;

3 parties d'ocre rouge brun foncé;

1 partie de cinabre de Hollande;

4 parties de noir de pêche (ou de bouchon);

2 parties de bleu de Prusse anglais.

Telles sont les couleurs mères avec lesquelles vous composerez sur la glace des teintes, que vous rangerez à mesure sur la palette qui va servir à votre travail, en ayant soin de les placer près du bord en haut, afin de vous réserver le plus de place possible pour modifier vos tons et les essayer sur la palette même.

Plus tard, lorsque vous saurez déjà quelque chose en peinture, vous userez peut-être d'un autre procédé. Ceux qui l'emploient ne préparent que cinq ou six teintes, et puisent avec le bout de la brosse dans les couleurs mères, desquelles ils tirent, au fur et à mesure des besoins, ce qui leur est utile.

Mais comme, avant d'en venir là, on doit posséder l'habitude, cette

chose qui rend tout facile, nous avons pensé ne pas devoir omettre les indications qui précèdent, les regardant comme indispensables pour les commençants.

Une chose que l'on doit observer aussi, c'est de ne pas trop étaler les teintes qu'on a préparées sur la palette, parce que, plus elles sont rassemblées sur elles-mêmes et formant une espèce de petite meule, et moins elles se dessèchent; de cette manière, s'il en reste pour le lendemain, elles peuvent servir encore.

Du travail d'un tableau. — De l'ébauche des figures.

Le peintre qui veut faire un tableau doit commencer d'abord par fixer son idée sur la toile. C'est par le dessin qu'il arrête la composition générale, et donne à chaque chose en particulier la forme qu'elle doit avoir.

L'ébauche se fait par-dessus le dessin; elle indique les effets à obtenir et distribue les couleurs que doivent revêtir les différentes parties de la composition, ou, du moins, elle en prépare les *dessous*. Enfin, c'est par-dessus l'ébauche qu'on termine, en ajoutant aux finesses de ton, opposées à dessein aux teintes les plus énergiques et les plus vigoureuses, ce quelque chose de spirituel ou de naïf, d'original ou de distingué qui est tour à tour le cachet de l'artiste intelligent ou celui de l'homme de génie, et qu'on ne rencontre jamais dans les œuvres vulgaires.

Il est donc entendu que votre trait, fait avec de la craie blanche seulement, si c'est un grand tableau que vous allez peindre, et repassé, rectifié, épuré à la sanguine, si c'est une petite toile que vous entreprenez, doit être parfaitement juste et fidèle avant d'ébaucher.

Pour l'opération que nous venons de dire, prenez un pinceau de martre qui ait du soutien et pas de ventre; puis, avec une teinte rouge brun, sans mélange de blanc, tracez tous les principaux traits, en ayant soin d'ajouter à votre couleur un peu d'huile grasse, afin de lui donner de la transparence et du moelleux.

En repassant les traits du visage et tous ceux qui se trouvent du côté de la lumière, ayez soin, comme vous le faisiez sans nul doute lorsque vous appreniez à dessiner, ayez soin, disons-nous, que ces traits soient légers, fins et déliés; pour ceux qui se trouvent du côté de l'ombre, il faut, au contraire, les attaquer plus fermement, plus grassement, ces touches fermes et larges bien accusées étant l'indication de vos ombres, le commencement de votre effet.

Ici, nous devons nous arrêter, car il n'y a pas de règles générales dans l'art dont on ne puisse se départir, si l'on peut espérer faire mieux en les violant.

Ainsi, le travail de l'ébauche ne se fait pas toujours de la même manière, puisque les uns ébauchent à pleine pâte et reviennent à l'aide de glacis lorsqu'il faut donner la transparence aux ombres; tandis que les autres préparent les ombres de leur ébauche avec des tons transparents et sans se servir d'aucune couleur opaque.

Un écrit, attribué à Rubens, recommande de peindre légèrement et par frottis les ombres, en ayant soin d'y éviter les mélanges avec le blanc, qui les rendraient lourdes et grises. On ne doit pas non plus y mettre trop d'huile.

Paul Véronèse a souvent peint sur des impressions en détrempe. Les Vénitiens, et le Titien, en particulier, ont souvent ébauché à pleine pâte, et même en grisaille, colorant ensuite par glacis et repeignant en demi-pâtes par-dessus les glacis pour donner plus de corps à la peinture. Ils peignaient, dit-on, avec des vernis; leurs ouvrages ont poussé au noir, peut-être à cause de cela.

Malgré ces différences dans la manière de procéder, ou à cause de ces différences mêmes, nous avons dû choisir une méthode sage et raisonnée, qui puisse faciliter aux commençants les premiers pas à faire; plus tard, l'expérience leur viendra en aide pour leur faire trouver la route le plus en harmonie avec les qualités dont ils sont doués par la nature.

Maintenant, revenons à notre ébauche.

Une fois votre trait rectifié et repassé, avec la même teinte qui vient de vous servir, il vous faut établir les masses de vos ombres principales par des teintes transparentes et très-peu chargées de couleur; puis, en ajoutant à cette teinte première, qui tire sur le carmélite, un peu plus d'ocre rouge, couvrez les parties qui se trouvent dans l'épaisseur des paupières, entre les lèvres, ainsi que les traits qui marquent la bouche, les oreilles, tout ce qui vous paraît sanguin dans le modelé.

Ceci n'est qu'une préparation, mais qui peut donner une idée de l'effet général, en sorte que lorsqu'on vient à peindre par-dessus, on sait mieux où l'on doit poser les lumières, les demi-teintes et établir son modelé.

Ce premier travail terminé, ayez dans votre main gauche cinq ou six brosses un peu fermes, garnissez-en une de l'une des teintes les plus lumineuses parmi celles que vous avez préparées pour vos chairs, et qui doit être composée d'ocre jaune, d'un peu de rouge et de beaucoup de blanc, puis vous empâterez vos plus belles lumières avec cette couleur.

Ce ton doit être moins lumineux, cependant, que celui que vous remarquez dans l'original; sans quoi, pour en venir aux plus vives lu-

mières, vous n'auriez plus la ressource, pour finir, d'empâter avec une teinte plus brillante encore. Mais cette dernière teinte ne peut être posée en touches vives et d'un modelé plus ferme que tout le reste que lorsque toutes vos chairs seront couvertes et presque achevées, ainsi que nous l'expliquerons plus loin; auparavant, revenons encore à notre ébauche.

Les lumières locales étant posées sur votre tête, vous placez près d'elles d'autres teintes un peu moins lumineuses, mais non pas rompues, c'est-à-dire qu'elles ne doivent avoir reçu aucune addition de noir ou de bleu; ainsi, vous arriverez de proche en proche, jusqu'à ce que vous veniez aux teintes fuyantes, qui déjà doivent se trouver un peu rompues par une légère addition de noir bleuâtre. Pour cette ébauche, comme vous avez préparé une dizaine de teintes lumineuses, et autant d'ombres progressivement dégradées et plus ou moins blanchâtres, jaunâtres, rosâtres, violâtres, verdâtres, grisâtres ou bleuâtres, avec lesquelles il vous faut couvrir toute votre tête dans le but de la faire tourner en partant du point le plus lumineux pour arriver au point le plus obscur, vous devez comparer sans cesse le ton que vous posez avec celui que vous présente le modèle, car une seule de vos teintes, mal placée, serait discordante et gâterait votre travail. Des demi-teintes vous passerez aux ombres, des ombres aux reflets, toujours en ayant soin de vous servir de tons aussi justes que possible; seulement, vous devrez les maintenir dans une gamme un peu plus jaunâtre, d'un jaunâtre roux; car ces parties, qui sont d'un ton gris sur l'original, ne peuvent être faites ainsi sur l'ébauche, leur finesse résultant surtout de ce que les dessous sont préparés d'un ton jaunâtre, elles ne prendront l'aspect que vous leur voyez dans le modèle que par les glacis dont vous les recouvrirez en terminant. Pour les ombres, il faut employer l'huile grasse avec la couleur; pour les lumières, pour les parties claires, on doit employer l'huile blanche.

Dans l'opération que nous venons d'indiquer et qui constitue l'ébauche, il faut éviter de revenir trop souvent dans les ombres, sans quoi elles ne sécheraient que difficilement. On revient sur l'ébauche en travaillant autant qu'on peut le faire au premier coup, surtout pour la partie ombrée, sous peine de donner au travail une lourdeur qui serait très-nuisible à l'harmonie générale.

Il en résulterait encore pour vous un autre inconvénient, ce serait de voir apparaître sur votre tableau de ces ternissures provenant de la couleur qui s'*emboit*, et qui vous empêcheraient de juger de votre effet pour terminer votre travail.

Si cependant un pareil accident vous arrivait, vous pourriez y re-

médier en faisant usage de vernis à retoucher; ce moyen réussit toujours, mais il faut, autant qu'on le peut, éviter de s'en servir.

Les reflets que vous aurez à rendre dans une tête ne se trouvent jamais que dans la partie ombrée, à moins qu'une étoffe quelconque, un rideau vert, ou cramoisi, ou jaune, ne vienne s'interposer entre la lumière du ciel et la partie lumineuse de votre tête; une ombrelle, un voile, peuvent aussi refléter sur elle, mais c'est tout.

Les reflets, n'étant colorés que par les emprunts qu'ils font aux objets environnants, varient à l'infini; il faut donc ne pas oublier que leurs teintes doivent être plus sourdes que celles des objets frappés de la lumière du ciel.

L'ébauche de votre tête terminée, vos teintes bien dégradées, pour en arriver à l'effet qu'elles doivent produire, il faut fondre et lier ensemble toutes ces teintes diverses qui sont posées là comme des morceaux d'étoffes sur une carte d'échantillon.

Pour fondre et faire disparaître la marque de ces teintes rangées proche l'une de l'autre, mais non perdues l'une dans l'autre, il faut prendre quelques brosses douces et puiser çà et là sur votre palette dans les teintes mixtes qui vous sembleront les plus convenables pour joindre une teinte à sa voisine; pour ce travail, il faut que les poils de votre brosse soient éparpillés vers le bout, sans quoi, s'ils faisaient la pointe, c'est-à-dire s'ils présentaient par leur réunion un corps solide, vous risqueriez, en vous en servant, d'entamer la couleur de votre préparation.

Si les teintes qui sont préparées sur votre palette ne vous offraient pas le ton dont vous avez besoin pour le travail que vous devez faire, composez-le au bout de la brosse, en vous servant pour cela des couleurs qui sont entrées dans l'une et dans l'autre teinte que vous devez réunir et fondre.

Pour en arriver à ce résultat, il faut commencer par le haut du front, ou par telle autre partie de l'objet que vous peignez, mais toujours en commençant par le haut. et en descendant d'encore en encore sans vous écarter de cette méthode, jusqu'à ce que vous soyez arrivé jusqu'au bas.

Lorsque toutes vos teintes seront liées, prenez un blaireau et passez-le très-légèrement sur les endroits où vous aurez à effacer de petites empreintes chatoyantes laissées dans la pâte par le passage de la brosse.

On se sert du *putois* de préférence, lorsque c'est à des petites parties qu'on se trouve avoir affaire ; les blaireaux de grandeurs variées servent aux peintures de plus vastes proportions.

Dans ce travail, il faut procéder avec légèreté. Le putois, comme le

blaireau, demande à être manié dans le sens des muscles ou des formes qu'on blaireaute ; cinq ou six allées et venues sur le ton sont suffisantes. Pour que le service qu'on demande au blaireau soit bien réussi, il ne faut pas que le poil garde la moindre trace de couleur à l'huile, car ce serait la preuve que la peinture est entamée en quelque endroit.

Nous avons dit qu'il fallait tenir moins brillants les luisants des lumières les plus vives, pour se ménager la ressource d'y revenir en les empâtant. L'ébauche terminée, le moment est venu de les reprendre. Pour cela, choisissez une brosse dont la grosseur soit proportionnée à celle de l'objet auquel vous travaillez; puis, prenez dans vos teintes celle qui vous paraîtra devoir ajouter une lumière plus vive à celles que vous avez déjà posées. Pour placer ces nouvelles touches, il faut que le dessous ait acquis déjà une fermeté suffisante, car c'est surtout cela qui donnera de la franchise au nouveau ton que vous allez poser.

Le front avec ses larges luisants, le nez, les pommettes, la bouche, le menton, les oreilles, sont les parties qui appellent ces touches lumineuses ; mais, parce que nous les dénommons ainsi, il ne faut pas croire qu'elles puissent toutes être faites avec le même ton ; loin de là, ces touches doivent être toujours mises en harmonie avec le travail déjà fait, en sorte que les unes sont plutôt roussâtres, verdâtres ou jaunâtres, etc., selon la place où elles doivent être posés ; en un mot, sous peine d'être mauvaises et en contre-sens de la nature, elles doivent participer du ton de celles dont elles forment la lumière.

Partout où votre travail le demande, vous donnerez quelques retouches vigoureuses; ainsi, dans les yeux, la pupille, les narines, la séparation des lèvres, partout enfin où les dessous vous paraîtront mous et sans transparence, ces touches doivent être plus chaudement colorées que froides et grisâtres.

Il faut éviter le blanc de l'œil trop blanc ; sa couleur locale est pour l'ordinaire jaunâtre ou bleuâtre, mais jamais elle n'est d'un blanc pur : d'abord parce que les cils et les paupières projettent un ombre qui le place dans la demi-teinte; puis, parce que tous les corps tournants ont une ombre, et qu'à ce titre là, l'œil n'en saurait être dépourvu.

Il faut éviter aussi que le point visuel soit trop blanc ou trop étendu. Le meilleur moyen d'imiter la nature, c'est de le peindre d'abord d'un ton grisâtre et de le retoucher à l'aide de plusieurs petits points brillants ; de cette façon, le regard sera plus vif et moins alourdi, et ne manquera ni de finesse ni de naturel.

Le trait qui marque les paupières doit être exempt de toute dureté; pour cela, il doit être accompagné de teintes douces et demi-ombrées qui s'adoucissent et lui donnent une apparence veloutée.

Il en est de même des traits du visage, qui doivent être marqués par des touches sanguines rompues; ces touches doivent être moelleuses et *presque* fondues, et non pas accusées durement et sèchement.

Si nous disons que ces retouches doivent être *presque* fondues, nous entendons qu'elles doivent l'être par l'apparence ; car il ne faut pas les fondre en effet, sous peine de les dénaturer et de les amollir. Il faut, au contraire, qu'elles soient placées fermement et de façon à ne plus avoir à y revenir; c'est par la justesse du ton employé pour les faire qu'elles doivent paraître fondues, et non autrement.

Tout en faisant l'ébauche de vos chairs, vous avez dû procéder à celle de vos accessoires, et faire marcher d'un pas égal les linges, les draperies, les fonds, les cheveux de votre portrait; il faut avoir soin de fondre les bords de toutes ces parties ébauchées avec les chairs, de manière à ce que celles-ci ne tranchent pas trop durement avec les parties qui les avoisinent; pour en arriver là, servez-vous du putois de la façon que nous avons dit plus haut.

Puisque nous venons de parler des fonds, disons que ceux des portraits doivent être combinés de manière à faire valoir le sujet principal : ils sont d'ordinaire grisâtres, violâtres ou verdâtres, mais toujours aussi transparents que possible et dans des tons harmonieux.

CHAPITRE VIII

De la touche. — Exercices particuliers.

Celui qui veut se perfectionner dans la peinture à l'huile pourra s'exercer utilement sur des carrés de papier à peindre, avant de travailler sur toile ou sur panneau.

La manière dont on tient la brosse ou le pinceau, court ou long, dans la main ; l'inclinaison qu'on donne à ces instruments ; le mouvement plus ou moins rapide qu'on leur imprime, avec plus ou moins de régularité dans un sens ou dans un autre ; les effets lisses, grenus, hachés ou pointillés, luisants ou mats ; bref, tout ce qui constitue la contexture mécanique du travail ; le plus ou moins d'épaisseur de la pâte, etc., etc.; les mélanges de couleurs par deux, par trois ; les résultats obtenus par superposition de couleurs transparentes sur des couleurs opaques ; toutes ces choses feront, en un mot, l'objet des

études journalières de l'artiste. Il faut beaucoup pratiquer soi-même, copier fidèlement les bons modèles, voir et observer beaucoup les tableaux anciens et modernes, et s'efforcer d'obtenir par les mêmes moyens les mêmes effets. L'habitude, l'observation incessante et de nombreux essais donneront l'intuition des procédés.

Il est bon d'essayer de trouver plusieurs moyens d'arriver à imiter le même ton.

On doit éviter d'empâter trop lourdement un ciel; il vaut mieux peindre un peu lisses les ciels, ou n'y empâter davantage que *les lumières des nuages* ; les eaux doivent être peintes lisses et par touches horizontales fondues au blaireau et avec un peu de couleur.

Dans le feuillé, on empâte davantage les détails les plus éclairés, qui doivent par leur position avoir plus de relief au sommet des masses touffues.

Dans la figures, il faut empâter fortement les lumières et laisser amincir l'épaisseur des demi-teintes graduellement jusqu'au contour, qu'on passera légèrement au blaireau dans la teinte du fond.

Le fond sur lequel un objet en relief se détache doit toujours être peint lisse dans *un sens uniforme*, soit en tamponnant avec la brosse tenue verticale ou presque perpendiculaire à la toile, soit peint par touches parallèles. Le sens du brossage est très-important. On peut s'en convaincre : en peignant plusieurs carrés de la même couleur, avec du blanc, par exemple, chacun dans un sens parallèle différent, on verra que le blanc de ces divers carrés recevra la lumière d'une façon différente. Les carrés tamponnés, serrés et empâtés régulièrement, paraîtront plus blanc mat, ceux qui seront striés horizontalement, ceux qui le seront obliquement, ceux qui le seront verticalement, présenteront à l'œil des variations d'aspect qu'il est très-utile d'observer. On s'apercevra que, pour que la couleur prenne bien et couvre suffisamment l'impression, il ne faut pas mettre trop d'huile, et qu'on ne parvient pas toujours à donner au premier coup du corps à son travail; il faut souvent même revenir à deux ou plusieurs reprises quand la première couche est sèche.

Les corps luisants doivent être peints avec plus d'huile dans la pâte que les corps mats, et les lumières vives, les coups de jour y seront placés en épaisseur et vivement touchés, comme on l'observe dans les peintures d'intérieur des Flamands. Il faut pour cela que le dessous soit bien sec.

Opération à faire avant de reprendre l'ébauche.

Avant de reprendre l'ébauche pour terminer le travail, il faut s'as-

surer qu'elle est assez sèche; si elle l'est convenablement, prenez un couteau mince, tranchant, arrondi par le bout, et souvenez-vous que, pour enlever de dessus votre peinture seulement les *épaisseurs*, la lame du couteau doit être tenue sur *champ*, c'est-à-dire très-peu inclinée.

Prenez ensuite votre toile et inclinez-la au grand jour, de manière à ce que les rayons viennent frapper les aspérités de couleurs formées sur votre peinture : cette opération est indispensable, car si l'on repeignait par-dessus ces aspérités, la couleur s'y accrocherait inévitablement.

Une seconde opération qui amène les plus heureux résultats, c'est de laver son ébauche à grande eau, avec une éponge qui, sans frotter la peinture, enlève tous les corps étrangers, comme peluches, poussière, etc., qui pourraient s'y être attachés.

On peut encore placer sa toile sous un robinet, en la tenant inclinée et en prenant garde que le dessous du châssis ne soit mouillé.

Ces choses terminées et la peinture dégagée de l'eau dont elle a été couverte, vous éprouverez une grande facilité à reprendre par-dessus.

Observez que, pour la sécher, vous ne devez pas l'essuyer avec un linge, mais légèrement avec de l'amadou, et l'exposer ensuite au grand air ou au soleil, ou encore devant un feu clair, mais en la promenant d'un peu loin en biais devant la flamme et non pas en la présentant directement vis-à-vis.

Composition de la palette qui doit servir à reprendre l'ébauche.

Pour que vous puissiez juger des proportions à établir entre les différentes couleurs qui composent cette palette, nous allons procéder, comme pour la première, en vous indiquant la quantité des parties qu'il faut mettre de celles-ci pour les marier avec celles-là; de cette façon, vous verrez de suite ce qu'il faut que chacune de ces couleurs fournisse au mélange auquel elle prend part :

Blanc d'argent, 12 parties.
Blanc de plomb, 4 parties.
Jaune de Naples, 2 parties.
Ocre jaune clair. 8 parties.
Ocre de ru, 4 parties.
Chrome clair, 4 parties.
Chrome foncé, 3 parties.
Ocre rouge clair, 4 parties.
Ocre rouge brun, 3 parties.
Cinabre, 1 partie.
Laque rose, 3 parties.
Laque foncée, 3 parties.
Laque brûlée, 2 parties.
Terre de Sienne brûlée, 1 partie.
Outremer, 8 parties.
Cobalt, 1 partie.
Noir bleuâtre, 2 parties.
Noir d'ivoire, 2 parties.

Chaque partie, l'on s'en souvient, est de la grosseur d'un pois.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit en plusieurs endroits déjà; nous dirons seulement que le mélange des couleurs devient plus facile chaque jour avec l'habitude de s'en servir; que tout ce que nos yeux peuvent voir de plus éclatant dans la nature et aussi de plus mystérieux ne se compose que de trois couleurs, desquelles toutes les autres dérivent; que ces couleurs sont le rouge, le bleu, le jaune, auxquelles on doit adjoindre le blanc, dont on se sert pour rendre la lumière; le noir, qu'on emploie à rendre les ténèbres. Le vert, l'orange, le violet, se composent avec le rouge, le bleu, le jaune, et cela en amenant toutes les dégradations des nuances possibles. Mais comme, grâce à la chimie, on possède de magnifiques tons rouges cramoisi que les vermillons ni les cinabres ne sauraient nous donner, ce ne peut être que le temps et l'expérience qui nous apprennent dans quelles circonstances il vaut mieux se servir de ceux-ci que de ceux-la.

CHAPITRE IX

De la reprise de l'ébauche, de la terminaison du travail commencé.

Lorsque vous en arriverez à terminer vos yeux et tout ce qui les entoure, vous n'aurez pas trop de toute votre attention, car c'est surtout dans cette partie de la physionomie que réside la vie, que gît la ressemblance; autour des yeux, tous les tons sont d'une finesse extrême; cela vient de l'excessive transparence de la peau, qui laisse voir en cet endroit des tons roses, violâtres ou bleuâtres qui ont leur raison d'être dans les dessous, composés de veines, d'artères, etc.

On doit d'abord préparer les chairs qui se voient à travers les poils, et qui, par conséquent, se trouvent plus ou moins dans l'ombre. A cette préparation, il ne faut mettre que très-peu de couleur, afin de pouvoir par-dessus peindre les sourcils, qu'on doit bien étudier, pour les faire dans la forme que donne la nature ou le modèle qui a été peint d'après elle.

Évitez surtout de leur donner de la dureté sur le bord des chairs; tout au contraire, il faut que les poils qui composent les sourcils soient doucement perdus dans une demi-teinte harmonieuse comme il s'en trouve à cette place; surtout gardez-vous de vouloir trop détailler et de faire ces poils, non plus que ceux des cils, un à un, car cela leur donnerait de la sécheresse et de la mesquinerie, deux affreux défauts en peinture.

C'est seulement lorsqu'on peint une tête de vieillard, dont les cheveux ont blanchi, que, dans les sourcils, on doit essayer de rendre quelques poils plus blancs et plus longs, qui viendraient ajouter dans la peinture à la vérité du portrait; pour le rendre convenablement, il faut le faire à main-levée, librement et légèrement.

Il ne faut pas vous servir de terre de Cassel pour peindre vos sourcils, mais composer au bout du pinceau le ton qui convient et que vous obtiendrez d'un mélange de noir, de jaune et d'ocre rouge; une troisième retouche que vous ferez les rendra plus bruns s'il est nécessaire, en glaçant certaines parties d'un ton brun vigoureux.

Pour les sourcils blonds ou châtains, le même ton, où vous ferez dominer plus ou moins le jaune, vous donnera la nuance nécessaire.

Les cils aussi doivent être accompagnés de tons harmonieux, sous peine de sécheresse et de dureté.

Il ne faut pas négliger de peindro l'épaisseur de la paupière qui se trouve placée sous les cils, et qu'on voit apparaître surtout vers les coins extérieurs des yeux. Du côté opposé, près du nez, se trouvent les poils lacrymaux qu'il faut éviter de faire d'un ton cru; peignez-les d'un ton lilas-rose, légèrement indiqué.

La paupière supérieure est d'un ton violacé rompu; évitez de le trop outrer. Le blanc des yeux, avons-nous dit, ne doit pas être fait d'un ton cru; il faut tâcher de lui donner un peu de cette humidité brillante qui ajoute tant de charme à l'œil dans la nature.

La nature, tel est le maître qui vous donnera les meilleures leçons: pour en arriver à rendre ce qu'elle vous indique, vous ne devez pas mettre un seul ton clair sans le comparer au ton le plus brillant de votre modèle et sans vous demander de combien celui que vous allez placer doit être moins lumineux, et vous devez en faire autant pour vos tons vigoureux; en un mot, regardez et comparez, tout est là.

Ainsi ferez-vous pour vos teintes de carnation, dont les moindres nuances doivent être au degré convenable, si vous ne voulez pas qu'entre elles il y ait discordance et manque d'harmonie.

Les glacis dont vous devez vous servir pour terminer sont composés de couleurs transparentes, c'est-à-dire des terres, des laques et des bleus.

Les glacis d'étoffes légères se détachant sur les fonds doivent être faits après que ces derniers sont entièrement terminés; pour ceux-là, on emploie les tons transparents gris et bleus légers. Les lumières s'obtiennent avec du blanc de zinc mélangé d'une pointe d'ocre.

Pour obtenir de la légèreté dans les cheveux, on doit en terminer aussi les contours sur le fond lorsqu'il est achevé.

Lorsque vous en serez aux prunelles, observez de les faire bien rondes, en vous assujettissant néanmoins aux règles de la perspective car leur apparence sera plus ou moins ovale, suivant que votre modèle sera vu plus ou moins de face. Pour éviter que vos prunelles tranchent durement sur le blanc de l'œil, il faut le fondre par une teinte gris bleuâtre qui adoucisse le passage.

A ce que nous avons dit sur les fonds, ajoutons qu'il vous faut éviter de faire enlever une tête sur un fond bleu, le ton du ciel, par sa pureté, devant faire une opposition nuisible à vos chairs, si fraîches qu'elles puissent être. Si cependant vous teniez à ce que votre portrait s'enlevât sur un ciel, composez-le de tons grisâtres, nuageux, en n'y laissant percer que quelques petites parties bleues, qu'il faut autant que possible éloigner de la tête, seulement, je dois vous avertir que des ciels ainsi composés offrent une grande difficulté, à savoir: celle d'en harmoniser les différentes parties avec les différentes parties de l'habillement. Généralement, pour un portrait dans lequel vous aurez fait entrer des couleurs vives et brillantes, un fond d'une teinte sourde qui les fait valoir et repose la vue est ce qu'il y a de mieux. Contrairement, une carnation pâle, des vêtements noirs et quelques fragments de linge blanc ont besoin de se trouver placés sur un fond riche en couleur qui rende leur aspect monotone.

Lorsque vous recommencerez à repeindre vos chairs, vous opérerez précisément comme vous avez fait à l'ébauche, en attaquant de suite la plus lumineuse, mais toujours en vous réservant d'y pouvoir revenir avec des lumières plus vives et plus *croustillantes;* mélangez ensuite vos teintes graduées et posez-les en redoublant d'attention pour arriver à la plus grande justesse de ton possible, puisque vous n'aurez plus à y revenir.

Vous vous souvenez qu'il faut d'abord partir du front et peindre en même temps les racines des cheveux, ainsi que tous les objets qui avoisinent les contours des chairs, en sorte que le tout se trouve fondu moelleusement.

Vos masses de lumière une fois assises avec leurs dégradations, passez aux demi-teintes que déjà, dans l'ébauche, vous avez indiquées par des tons roussâtres, violâtres, bleuâtres, etc., plus ou moins rompus; puis avancez ainsi d'encore en encore en passant par les demi-teintes les plus fortes, pour en arriver aux ombres et aux reflets.

Surtout, posez franchement vos couleurs les unes contre les autres de manière à produire aux regards une espèce de mosaïque. Si, au lieu de cela, vous mélangez vos tons les uns dans les autres en les étendant par-dessus votre ébauche, il en arriverait beaucoup de con-

fusion, et votre travail, une fois sec, se montrerait à vous tout à fait différent de ce que vous l'auriez vu d'abord. Ayez soin aussi de ne pas mettre d'épaisseur de couleur, afin d'avoir la facilité de revenir sur les tons dont vous ne seriez pas satisfait.

Peut-être pensez-vous qu'il est assez inutile de revenir deux fois sur une peinture, puisque la seconde manière d'opérer est si fort semblable à la première; mais l'expérience vous répondra pour moi, qu'avant d'en arriver là, vous devrez beaucoup apprendre, beaucoup pratiquer et beaucoup acquérir, les peintres qui peignent *au premier coup* étant des hommes d'un talent consommé; et puis, disons aussi que les tableaux faits au premier coup sont très-exposés à changer de couleur, surtout dans les lumières, qui ne se trouvent pas assez nourries de couleur et deviennent *quasi* transparentes avec le temps, ce qui dénature tout l'effet de l'ensemble.

Si la tête que vous faites ne peut être reprise dans la journée, n'abandonnez pas votre travail au milieu d'une lumière; conduisez votre couleur jusqu'à ce que vous soyez arrivé près d'une ombre ou près d'une demi-teinte, et ayez soin de l'amincir, c'est-à-dire de l'étendre comme un frottis à la place où vous l'abandonnerez. Ensuite, pour que la couleur ne sèche pas jusqu'au lendemain, ce qui vous empêcherait de lier vos teintes, placez votre peinture dans un endroit frais, à l'abri de la poussière.

On peut encore placer son tableau sur une terrine pleine d'eau, en ayant soin qu'il ne porte sur ses bords que par ses encoignures ce dernier moyen conserve la couleur dans un état très-satisfaisant.

CHAPITRE X

Des mélanges les plus usités pour peindre la figure.

Il est impossible de donner aux personnes qui commencent la peinture des règles certaines dont on ne doive jamais s'écarter, cela arrive seulement pour les sciences exactes; mais dans tout ce qui tient aux arts, dans l'étude des langues même, à côté des règles sont toujours de nombreuses exceptions; cependant, les indications générales que nous allons placer ici, et qui se trouvent dans tous les manuels de peinture; ces indications, disons-nous, doivent nécessairement servir dans les cas généraux; c'est à l'élève d'y apporter les modifications nécessaires pour les cas particuliers.

Pour les carnations, les tons jaunâtres lumineux se font d'un mélange d'ocre et de blanc avec une pointe de cinabre.

Dans les tons rouges on emploie les couleurs calcinées; lorsqu'il s'agit de tons de chair très-colorés, on y fait l'adjonction d'un peu de laque.

Arrivé aux demi-teintes, on mélange les tons lumineux dont on vient de se servir avec les ocres, les terres et l'outremer.

Pour les reflets, on se sert des mêmes couleurs, en y joignant le ton de l'objet reflété; pour achever les ombres, on ramène en les modelant, les couleurs dont on s'est servi dans les demi-teintes.

Les couleurs qui suivent se font presque invariablement avec les mélanges que nous indiquons pour les draperies.

Le blanc. — Les ombres des étoffes ou draperies blanches se font avec le blanc, *le brun de Prusse* et l'outremer; modifiés avec les ocres;

Les parties claires, avec le blanc, les ocres et une addition de laque;

Les demi-teintes, avec les couleurs dont on a fait les ombres, en y ajoutant une forte dose de cobalt, ou, ce que nous préférons en toute chose, d'outremer;

Les reflets, avec les tons composant l'ombre et la lumière, modifiés par la couleur de l'objet reflété.

Le bleu. — On en compose les ombres avec le bleu de Prusse, la sienne brûlée, une pointe de laque et du blanc, suivant que la teinte que vous voulez obtenir doit être plus ou moins vive;

Les parties claires se font avec le blanc, l'outremer, le bleu de Prusse et une pointe de laque;

Les demi-teintes, en se servant de la couleur dont on a fait les ombres, avec addition de blanc et un peu plus de laque;

Les reflets, avec l'ocre et le blanc, modifiés par la couleur de l'objet reflété;

Les lumières, avec les mêmes tons employés pour les parties claires, seulement on doit y mettre moins de laque.

Le rose. — Les ombres du rose se font avec les laques et un peu de brun de Prusse.

Les parties claires, avec le blanc, les laques et une pointe d'ocre jaune;

Les reflets, avec les mêmes couleurs, en y faisant dominer le jaune et la couleur de l'objet reflété.

Le violet. — Les ombres du violet se composent avec le bleu de Prusse, les bleus et les laques;

Les lumières, avec le blanc et les laques;

La partie claire, avec les laques, les bleus et les blancs;

Les demi-teintes et les reflets se font avec les mêmes couleurs, en leur adjoignant un peu d'ocre;

Les lumières, avec les laques, l'outremer et le blanc.

Le rouge. — Les ombres du rouge se composent avec la terre de Sienne calcinée, le noir d'ivoire et les laques;

Les parties claires, avec le vermillon, un peu de laque;

Les demi-teintes et les reflets, avec les laques et le cinabre;

Les lumières, avec le vermillon mélangé d'un peu de laque et de blanc.

Le jaune. — Les ombres du jaune se font avec le brun de Prusse et les terres de Sienne;

Les parties claires, avec un mélange d'ocre jaune et de blancs;

Les demi-teintes et les reflets, avec les mêmes couleurs, en y ajoutant une pointe de brun rouge et un peu de sienne brûlée;

Les lumières, avec l'ocre jaune et le blanc.

Le brun. — La couleur brune se fait avec du brun de Prusse, du noir, du brun rouge et de la sienne brûlée;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du blanc;

Le demi-teintes et les reflets, avec les mêmes encore, dans lesquelles on ajoute un peu d'ocre jaune ou d'ocre de ru;

Les lumières, avec le même ton qui a été employé pour les parties claires.

Le vert. — Les ombres du vert sont un composé de brun de Prusse, de jaune et de bleu;

Les lumières se font avec les bleus, les jaunes les plus brillants et parfois un peu de blanc : lorsque c'est un vert clair dont on a besoin, on n'y fait entrer que les jaunes et les bleus clairs pour les demi-teintes et pour les reflets.

Le noir. — Les ombres du noir se font avec le brun de Prusse, le noir et une adjonction de laque;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du bleu:

Les demi-teintes et les reflets se composent des mêmes couleurs, en y ajoutant du blanc, du jaune clair et du brun;

Les lumières se forment d'un mélange de blanc et de bleu, de noir et de laque.

Quant aux glacis, nous avons dit qu'ils se composent avec des couleurs transparentes, telles que les terres, les laques et les bleus, et qui se posent en terminant.

CHAPITRE XI

Du paysage et de la marine.

Tout ce que nous avons dit relativement aux objets nécessaires à la peinture pouvant s'appliquer au paysage comme au portrait, et comme au genre, nous renverrons aux premières pages de ce manuel l'artiste qui aurait besoin de conseils pour l'acquisition de toiles, panneaux, papier, brosses, pinceaux, blaireaux, putois, couleurs, etc.

Il ne doit s'agir ici que de l'exécution, qui ne saurait être la même que pour le genre ou la figure.

Un paysage, soit qu'on le fasse d'après nature, soit qu'on fasse la copie d'un tableau, doit toujours se commencer en ébauchant le ciel et les fonds. Nous pensons qu'il est inutile de dire qu'avant de passer à l'ébauche, il a fallu d'abord dessiner avec soin, et, selon les règles de la perspective, le site, la vue qu'on veut reproduire.

Les ciels et les lointains, et aussi les grandes étendues d'eau, lorsqu'elles sont calmes et limpides, doivent toujours être préparés en outremer pur sans mélange de noir, sans quoi l'on n'arriverait pas à rendre le ton aussi fin et aussi fuyant qu'il doit l'être.

Pour peindre toutes ces choses, préparez sur votre palette bon nombre de teintes mélangées de blanc et d'outremer partant d'une nuance bleue assez intense pour arriver à du bleu presque blanc, car le ciel ne doit pas être représenté d'un bleu égal partout, et la partie qui forme la voûte, étant la plus éloignée en hauteur, nous apparaît toujours plus bleue, puisqu'elle est plus loin des vapeurs qui s'élèvent de terre ; mais cette dégradation du bleu doit se faire de manière à paraître insensible. Pour en arriver là, on se sert de teintes graduées, dont la plus foncée doit être posée dans le haut du ciel, à partir de l'angle opposé au soleil, et l'on dégradera ses teintes en les peignant par bandes obliques toujours un peu plus pâles, jusqu'à ce qu'elles se confondent dans les teintes d'horizon ; et pour que le passage du bleu pâle du ciel ne produise pas l'effet d'une tache aux approches de la légère teinte de l'horizon dans laquelle elle doit se perdre, il faut qu'elles soient toutes deux d'une valeur égale, bien que très-différentes de couleur.

Les teintes d'horizon sont très-variées de nuances ; le plus ordinairement, celles qui forment la base d'un ciel serein sont couleur de chair très-lumineuse. Il en est de rouges, de blanchâtres, de verdâtres, etc.

Lorsque le ciel que vous peignez a de grandes parties de nuages, il

est inutile de les couvrir d'outremer. Si, au contraire, les nuages sont légers, on peut ne pas les réserver, il faut les peindre par-dessus l'azur du ciel avec très-peu de couleur. Si les gris que vous avez à faire sont d'un gris violâtre, comme cela se voit fréquemment, composez ce ton avec de l'outremer et du blanc, avec plus ou moins d'ocre rouge ou jaune, quelquefois avec un peu de laque cramoisie.

Avec les teintes d'horizon préparées sur votre palette, vous pourrez éclairer et réveiller les bords de ces nuages en y ajoutant plus ou moins de blanc pour les rendre plus ou moins lumineux.

Si vous avez à peindre un ciel nuageux, vous en ferez l'ébauche avec un mélange de noir et d'outremer, auquel vous ajouterez un peu de blanc : prenez, pour cela, votre noir le plus léger et le plus bleuâtre. On réchauffe les gris avec le rouge et l'ocre.

Les terrains, les fabriques et les arbres des premiers plans doivent être empâtés pour faire fuir les fonds.

Les lointains se peignent ordinairement avec les teintes du ciel qu'on prend soin de modifier selon les circonstances ; seulement, on doit glisser çà et là quelques touches verdâtre clair ; ils doivent être traités largement, il ne faut en indiquer que les masses et se garder d'entrer dans les détails.

N'ébauchez jamais vos arbres avec un beau vert, même ceux qui se trouvent en premier plan ; préparez-les d'une teinte rousse, c'est là le meilleur moyen d'obtenir un ton harmonieux, lorsque vous les aurez repris chacun avec la couleur qui lui sera propre.

Faute de préparer vos arbres par les tons roux dont je viens de parler, votre paysage terminé serait d'une crudité de ton insoutenable. Ces indications doivent être suivies seulement dans le cas où la toile sur laquelle vous peignez est imprimée d'un ton orangé.

Lorsqu'on peint sur une toile dont l'impression est d'un ton gris blanc, c'est tout autre chose : il faut faire d'abord une première ébauche établie en frottis avec une couleur orangée, comme si l'on préparait une sépia sur papier. Cette ébauche, faite en transparence, doit rester fort au-dessous du ton auquel arrivera le tableau.

Cette manière de procéder offre l'avantage d'établir un ensemble dans lequel il y a déjà une sorte d'effet; puis, lorsque cette première préparation est bien sèche, on peut avancer l'ébauche qui se fait alors en pleine couleur, beaucoup plus que si l'on peignait sur une toile orangée sans cette première préparation.

N'employez pas le jaune indien dans l'ébauche des arbres, des gazons, ni des terrains, cette couleur n'étant réellement bonne que pour les glacis.

L'ocre jaune et le blanc pour les parties claires, l'ocre de ru pour les vigueurs, suffisent à tous les besoins. Le jaune de Naples, qui a l'avantage de bien couvrir, peut être employé dans les verts clairs; mais il ne faut pas le faire entrer dans les mélanges qui comportent du blanc, nous avons dit pourquoi. Dans les tons chauds et dorés, ne l'employez pas non plus, puisqu'il change et verdit; servez-vous des ocres. Surtout, n'en mêlez pas dans les teintes lumineuses de vos ciels.

Les verts vifs se composent ordinairement avec le bleu de Prusse et les ocres.

Les verts clairs et tendres, avec les ocres et l'outremer; les verts dans l'ombre, avec les jaunes mélangés de noir bleu; les verts roussâtres, avec les noirs et les terres de Sienne. Pour les fonds, on revient parfois avec le cobalt mêlé de laque, de garance et de blanc.

Surtout, tenez toujours vos ébauches d'un ton chaud et clair.

La marine comme le paysage, se compose surtout d'un ciel, d'un terrain, de roches ou de falaises, d'un ton grisâtre, repris dans les ombres avec des tons plus ou moins vigoureux.

La végétation, si par hasard il s'en trouve quelque parcelle, se fait avec les mêmes couleurs et d'après les mêmes procédés que dans le paysage; il y aurait donc double emploi de recommencer pour la marine ce qui se trouve dit pour le paysage.

Restent les eaux, qui sont un mélange de tons bleuâtres ou verdâtres, dont les ocres et l'outremer forment la base, et qu'on réchauffe, qu'on refroidit, ou qu'on fait fuir, suivant le besoin, avec les terres de Sienne, les bleus mêlés de noir ou l'outre-mer mélangé d'un peu de laque; ce que nous avons dit des couleurs et de leur emploi pouvant suffire au peintre de marine comme au paysagiste, nous déposerons ici la plume, renvoyant l'élève au maître des maîtres, à la nature dans laquelle il devra étudier les deux choses qui jouent le plus grand rôle dans un tableau de marine, à savoir, les eaux avec leur transparence, leur profondeur, leurs tons fuyants et les effets d'un ciel qui, pris de la même plage, peut faire en dix jours dix tableaux différents, que dis-je? même dix tableaux dans la même heure par un gros temps!

Les fruits, les fleurs, les oiseaux.

Les uns et les autres se peignent avec les mêmes couleurs dont nous avons donné la liste, mais il faut y adjoindre certains tons tellement brillants, qu'on n'en saurait trouver l'emploi ailleurs que dans la reproduction de ces choses si richement colorées par la nature.

Ces couleurs exceptionnelles doivent se demander en en indiquan l'emploi.

Parmi celles qui sont indispensables pour les fleurs et les fruits, ce sont : le jaune indien, le jaune de Naples; le jaune de chrôme aussi est nécessaire, mais il faut l'employer pur et n'en pas mettre dans les mélanges. — Je déconseille l'usage des autres jaunes, tels que : la laque d'Anvers, le stil de grain d'Angleterre qui s'évaporent presque immédiatement, le jaune minéral qui noircit, et, enfin, les orpins, qui détruisent toutes les autres couleurs et qui peuvent aussi altérer la santé de ceux qui les emploient ordinairement à cause de l'arsenic qu'ils contiennent. Quelques rouges qu'on peut se procurer doivent venir grossir la liste des laques de garance, de carmin, de cinabre.

Le cobalt doit apporter son aide à l'outremer; on y doit joindre aussi le bleu minéral.

Enfin, au vert Véronèse que nous avons indiqué, vous pouvez joindre le vert de Scheele ou laque verte, qui est précieux pour glacer certains feuillages.

Il y a encore le vert-de-gris distillé en aiguilles, avec lequel vous obtiendrez le vert le plus brillant qui puisse se faire, pour en frapper certaines parties lumineuses, telles que facettes de pierres précieuses, plumages d'oiseaux, brindilles de verdure. Ayez le soin, lorsque vous vous servirez de cette couleur, de préparer et de terminer vos dessous comme si vous ne deviez rien y ajouter, et de peindre le ton jaune lumineux, par-dessus lequel vous toucherez avec le *vert-de-gris,* plutôt en jaune de Naples qu'en toute autre couleur, et le dessous étant sec.

Des brosses et des pinceaux appropriés au travail que vous devez faire vous faciliteront les moyens d'exécution; tous les autres objets servant à la figure et au paysage sont convenables pour le peintre de fruits, de fleurs et d'oiseaux.

CHAPITRE XII

Derniers conseils, vernis provisoire, vernis à demeure.

La nécessité qui existe, pour beaucoup de peintres, de tirer parti de leurs travaux dès qu'ils sont finis; l'impatience des amateurs de posséder chez eux ce qu'ils ont acquis; les expositions qui attirent à elles, dans un temps limité, tout ce qui peut être en voie d'exécution, tous ces motifs forcent les artistes à passer sur leurs tableaux une matière qui en fasse disparaître les *embus,* lesquels en détruiraient com-

plétement l'effet. Or, comme on ne saurait, sans de graves inconvénients, vernir une peinture avant que douze ou quinze mois se soient écoulés depuis sa terminaison, on se sert, pour remplacer le vernis, d'un blanc d'œuf bien battu avec une cuillerée d'esprit-de-vin et une parcelle de sucre candi.

Avant de se servir de ce quasi vernis, pour s'assurer que la peinture est bien sèche, on envoie dessus sa respiration; si on la voit se manifester partout sous la forme d'un brouillard qui dérobe aux yeux, pour quelques instants, l'aspect du tableau, on peut employer le blanc d'œuf; mais avant, il faut mettre sa peinture sous un robinet et laver à grande eau en se servant d'une éponge souple et fine; puis, avec cette même éponge desséchée, il faut essuyer le tableau, et enfin le faire sécher, soit au soleil, soit à la flamme d'un feu clair, mais d'un peu loin et présenté de côté et non pas de face; car, si la peinture chauffait, vous abîmeriez votre travail. Toutes choses ainsi préparées, prenez une petite éponge fine et souple que vous aurez d'abord lavée, puis pressée, afin qu'il n'y reste plus d'eau, et, ainsi desséchée, plongez-la dans la mousse, produit de l'œuf battu, et passez-la légèrement et promptement sur toute la superficie de votre tableau, en ayant soin de ne pas revenir plus de deux ou trois fois sur les mêmes places.

Si c'est en été que vous faites cette opération, ne mettez pas de sucre candi avec votre blanc d'œuf, à cause des insectes qui viendraient s'y attacher.

Je vous recommanderai surtout de changer le blanc d'œuf tous les quinze ou vingt jours, jusqu'à l'application du vernis, autrement la transpiration des huiles, en s'y mêlant, formerait une crasse qui, une fois durcie, aurait mille peines à disparaître, malgré tous vos efforts. Vous ôterez le premier blanc d'œuf en lavant à grande eau la peinture, et vous ferez votre nouvelle application de blanc d'œuf, le tout comme il est dit ci-dessus.

Il faut bien se garder de vernir avec du vernis à l'esprit-de-vin, car on doit toujours penser à la nécessité qui pourrait survenir un jour d'enlever le vieux vernis pour en mettre du frais; or, le vernis à l'esprit-de-vin ne peut être ôté qu'à l'aide de substances corrosives qui emportent avec elles toutes les finesses et presque tous les glacis.

Un bon vernis à tableaux, qui, du reste, se trouve partout, est presque aussi blanc que de l'eau, et, en cela, on pourrait s'y tromper, car le vernis à l'esprit-de-vin est aussi fort blanc et fort beau; il faut donc acheter celui dont on veut se servir, dans une maison de confiance.

Avant de vernir votre tableau, préparez-le et lavez-le ainsi que nous vous l'avons indiqué, pour lui faire subir le vernis au blanc d'œuf.

Ensuite, servez-vous d'un pinceau appelé queue de morue, et appliquez votre vernis en le passant sur tous les sens en bandes régulières jusqu'à ce qu'il soit bien étendu.

Il suffit de deux couches de vernis; la seconde ne doit être mise qu'après que la première est bien séchée. Ce vernis, qui est à l'essence, est le seul, nous l'avons dit, qu'on doive employer.

DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX

CHAPITRE PREMIER

Causes délétères.

La fumée des cierges, l'humidité des églises, pour les tableaux de sainteté; le soleil ou encore l'humidité, pour les tableaux des amateurs ou des galeries publiques ; la fumée du tabac, celle du charbon de terre, les vapeurs sulfureuses, les exhalaisons des latrines, toutes les odeurs pénétrantes sont nuisibles à la peinture, surtout aux tableaux frais. L'humidité, elle seule, leur cause des ravages affreux en révivifiant les couleurs métalliques; le soleil les gerce, les fendille partout; enfin, le temps, qui ne ménage rien, les attaque aussi sourdement, mais sûrement. Il est donc indispensable, lorsqu'on est possesseur ou conservateur de tableaux, de ne pas être totalement étranger à l'art de la restauration, ne fût-ce que pour être à même de choisir, en connaissance de cause, un homme vraiment habile auquel on puisse confier ce travail délicat.

Du dévernissage à sec.

Lorsqu'un tableau est devenu roux, sombre, enfumé, on peut en enlever facilement le vernis, si c'est un vernis à l'essence; dans le cas contraire, on ne saurait le dévernir sans faire courir à la peinture les risques les plus sérieux.

Dans le premier cas, et lorsqu'on est vis-à-vis d'un vernis à l'essence, il y a deux procédés différents pour dévernir : l'un consiste à réduire le vernis en poussière en l'usant avec les doigts; l'autre, à laver la peinture avec de bonne eau-de-vie : ce dernier moyen, le plus prompt et le plus facile, est aussi le plus usité.

Lorsqu'on veut dévernir à sec, on met le tableau à plat sur une table, puis, sur un coin, on pose de la colophane en poudre et l'on frotte d'abord une des parties les moins importantes, en arrivant peu à peu et

de proche en proche jusqu'à ce quo tout soit fini; alors, avec un plumeau, on chasse la poussière, mais non pas avant, parce que celle que fait le vernis en s'usant, mélangée avec de la poudre de colophane, loin de nuire à l'opération, l'accélère. On doit donc simplement la pousser d'une place sur une autre; cette opération est longue et demande de la patience et aussi le plus grand soin; sans cela on pourrait enlever avec le vernis les glacis qui recouvrent certaines parties des chairs. Les ombres aussi doivent être fort ménagées, sous peine de perdre leur transparence.

Somme toute, la couleur ne doit être altérée nulle part, puisqu'en l'altérant vous feriez perdre au tableau son harmonie.

Du dévernissage à l'eau-de-vie.

Le tableau posé sur une table, on prend un linge très-propre et très-fin qu'on imbibe dans l'eau-de-vie, et avec lequel, sans frotter, on humecte une partie de sa toile. Au bout de quelques instants, on lave cette partie avec uno éponge douce pleine d'eau pure et fraîche, et l'on revient plusieurs fois, en ayant soin de s'arrêter à temps pour ne pas risquer d'entamer la peinture.

On lavera ainsi progressivement touto la surface du tableau, en ayant soin de no se servir, pour essuyer à mesure les places épongées, que des parties du linge qui sont restées propres. Lorsqu'on croit l'opération réussie, avec un linge fin, sec et doux, on essuie la peinture pour bien voir s'il ne reste aucune trace de vernis et s'il y a encore quelques parties à nettoyer avec l'eau-de-vie, puis avec l'eau pure, après quoi l'on essuie et on laisse bien sécher avant de poser le nouveau vernis.

L'eau pure employée pour nettoyer les tableaux est un des moyens les plus innocents qu'il y ait, en ce qu'il n'a prise que sur la crasse qui les recouvre ; elle suffit à les débarrasser de tous les corps gluants, tels que gommo arabique, colle de poisson, colle forte, miel, sucre candi, etc., qui se dissolvent facilement dans l'eau.

Le blanc d'œuf, lorsqu'il est devenu vieux, n'est soluble ni dans l'eau ni en agissant sur lui par les acides : cela vient de la malheureuse habitude de quelques artistes qui vernissent au blanc d'œuf pur sans addition de sucre candi ni d'eau-de-vie.

Do tous les sels alcalins qui peuvent nettoyer les tableaux, tels que cendre de bois, cendro de perles, sel de verre, potasse et sel de tartre dissous dans l'eau, un seul, à notre avis, doit être employé, car tous les autres attaquent l'huile et les couleurs, et sont de véritables mordants appliqués au nettoyage des tableaux. On peut donc se servir de

sel de tartre, et commencer par une faible solution, qu'on peut renforcer ensuite.

Si cependant, pour un nettoyage, toutes les ressources ci-dessus indiquées restaient sans résultats, on essayerait du borax, qui, dissous dans l'eau, donne l'alcali le plus innocent et agit doucement et lentement; les cendres de bois, finement tamisées, produisent le même résultat lorsqu'on les répand sur le tableau, et qu'après les avoir arrosées d'eau tiède on frotte légèrement avec l'éponge. Mais il ne faut pas laisser séjourner longtemps cette lessive sur la couleur, on doit l'enlever avec une éponge dès qu'on s'aperçoit du nettoiement.

L'eau de chaux pure ou dissolution de chaux dans de l'eau peut rendre le même service.

Les savons étant obtenus par un mélange de graisse ou d'huiles avec les sels alcalins, ceux-ci en acquièrent par suite une force dissolvante de laquelle on doit se méfier. Le savon noir surtout peut devenir d'un emploi fort dangereux en certains cas; on doit donc, quand il est nécessaire de s'en servir, éprouver leur force sur la partie la moins importante du tableau, et s'arrêter s'il y a danger. Tout ce que nous venons de dire témoigne assez de la nécessité de ne confier des tableaux de prix pour les nettoyer qu'à un restaurateur habile et prudent.

Le savon battu dans l'eau pure, où l'on aura mis un peu de sel ordinaire, produit une mousse ou écume avec laquelle on peut nettoyer les peintures les plus enfumées. On doit mettre cette écume sur les parties à nettoyer, et, dès qu'elle se résorbe et disparaît, l'enlever avec une éponge imbibée d'eau pure.

Avec de l'esprit-de-vin et de l'huile de térébenthine, on obtient une eau dite *à nettoyer*, dont se servent d'ordinaire les marchands de tableaux. Le mélange doit se faire ainsi: deux parties d'esprit rectifié avec une partie de thérébenthine; d'autres huiles coupées dans cette proportion donnent les mêmes résultats: telles sont celles d'aspic, de lavande et de romarin.

Les tableaux non vernis peuvent se nettoyer par des moyens plus doux; on peut y employer du levain dissous dans de l'eau; de la farine dans de l'eau de chaux; de l'eau-de-vie ou du vinaigre.

La salive est parfois employée sur de très-petites toiles; mais elle peut agir sur les couleurs en raison de l'acide phosphorique qui existe en elle.

Un des moyens les plus désastreux employés par certains restaurateurs, est de se servir d'urine pour les nettoyer; on ne doit jamais l'employer.

Il en est aussi qui se servent du sublimé corrosif de mercure; c'est un poison terrible et aussi dangereux pour l'homme qui l'emploie que par les résultats qu'il peut amener là où on l'applique.

CHAPITRE II

Il ne suffit pas de savoir dévernir, nettoyer, revernir un tableau pour résumer en soi la science du restaurateur; bien loin de là : car les bois, les toiles, les cartons sur lesquels ils ont été faits demandent souvent même plus de réparation que le tableau même.

Il y a des panneaux vermoulus, pourris, fendus, voilés; il y a des toiles qui se ratatinent, dont la peinture s'écaille, se ride; il existe des trous, des ouvertures dans certaines toiles qui nécessitent des réparations de nature aussi variée que les dégâts auxquels le restaurateur doit remédier.

Un vieux tableau dont la toile est crevassée, trouée, friable, ne peut subir d'autre opération que d'être rentoilé, c'est-à-dire collé sur une toile neuve.

Lorsqu'il ne s'agit que de raccommoder quelques places isolées dans lesquelles un dégât est arrivé, on peut le faire en se servant des fragments de toile usée qu'on colle à l'envers du tableau.

Quant aux bosses creuses ou sortantes qui se manifestent parfois sur un tableau qui aura été en contact avec un corps dur, ou bien qui aura été frotté contre un angle, il est peu de moyen d'y remédier, du moins complétement.

Pour y essayer, on doit aplatir et repasser à l'envers les places ainsi endommagées, et, si la toile n'a pas été percée par suite du renfoncement qu'elle a subi, il est nécessaire d'y pratiquer une incision; puis on colle sur le revers un peu de charpie appuyée sur un fragment de vieille toile, et, par-dessus, on retouche le tableau avec un ton semblable à celui qui existait sur l'endroit malade.

Il y a eu un temps où, faute de connaissances nécessaires, en place de vernir les tableaux, on les enduisait avec un corps gras. Ces sortes d'enduits, durcis par le temps, offrent une difficulté énorme à surmonter pour le restaurateur; car ni l'eau pour laver, ni l'acide pour gratter ne peuvent en avoir raison. La meilleure façon est, selon nous, de traiter ces tableaux avec l'huile de lin. Pour en arriver à leur nettoiement, il faut, pendant les chaleurs de l'été, les couvrir avec cette huile, en ayant soin, à mesure que vous la voyez s'absorber et s'emboire, d'en verser de nouvelle sur les places d'où elle est disparue; au bout de dix à quinze jours, cette couche d'huile est devenue gluante. Vous vous servirez alors d'alcool pur et fort pour enlever cette huile, qui entraîne les anciennes parties huileuses avec elle; à mesure qu'elles disparaîtront, vous verrez renaître les couleurs dans leur pureté primitive.

Nous avons dit comment le blanc d'œuf pur, posé comme vernis et renouvelé de temps à autre, finit par former une croûte jaunâtre et plus dure que la gomme copale elle-même, et que, presque toujours, elle résiste aux acides, ainsi qu'aux sels les plus actifs. Un des meilleurs moyens est de frotter la toile avec de l'huile de lin, de la laisser imbibée de cette huile une heure ou deux, et, au bout de ce temps, de l'enlever par l'esprit-de-vin ; avec l'huile de lin, le blanc d'œuf viendra.

Une chose encore vient détériorer les tableaux, c'est la moisissure ; il y en a deux sortes : la *moisissure* proprement dite et la *moisissure fausse ou apparente.*

La première provient de l'humidité ; celle-là n'est qu'un mince inconvénient parmi tant d'autres qui sont attachés à la peinture ; lorsqu'elle est récente, on fait sécher le tableau, on le nettoie par le frottement, et tout est dit. Cependant il peut arriver que, par suite, le tableau ait perdu sa transparence ; si cela était, il faudrait le dévernir et le revernir.

La *moisissure apparente* peut venir de plusieurs causes que nous devons faire connaître, puisque chacune d'elles a son remède.

L'une des espèces de moisissures que nous venons de dire provient de mordants trop violents dont on se sera servi pour nettoyer le tableau, et qui en ont dénaturé les couleurs; quelquefois ce *moisi apparent* cède à l'huile grasse qui vient rafraîchir les tons de la peinture. Mais lorsque, par ce moyen, on ne réussit pas, on doit opérer avec de l'alcool et du vernis au mastic en égale quantité, et s'en servir comme si l'on voulait dévernir.

Il arrive que la moisissure se met après des peintures vernies à l'esprit; on doit alors se servir de cette même substance pour l'enlever et en débarrasser le tableau.

Quelquefois on voit se manifester de la moisissure après avoir rentoilé une peinture ; en ce cas, elle provient de la chaleur du fer à repasser dont il a fallu se servir, laquelle roussit les couleurs en brûlant l'ancien vernis.

Il arrive souvent, dans une circonstance pareille à celle-ci, que cette apparente moisissure s'enlève avec l'alcool et l'huile de térébenthine; d'autres fois, on ne peut parvenir à raviver les couleurs qu'à l'aide de l'huile grasse qu'on y ajoute.

On voit sur certaines peintures se former immédiatement du moisi lorsqu'on les humecte pour les nettoyer; cela provient du blanc d'œuf qui les recouvrait et qui n'a pas été enlevé avant de les vernir ; il est bien entendu que cela ne peut arriver qu'à des tableaux craquelés et crevassés, ce qui permet à l'eau de pénétrer sous le vernis et d'attein-

dre le blanc d'œuf ; il devient nécessaire en ce cas d'enlever par l'esprit-de-vin, soit pur, soit mêlé d'huile de lin, le blanc d'œuf avec le vernis tout ensemble.

Il arrive souvent qu'un tableau de moyenne dimension, ayant été peint par glacis et non par empâtement, se gerce de toutes parts, en sorte que la peinture semble couverte d'un réseau, et c'est là un inconvénient auquel il est extrêmement difficile de remédier, excepté dans certains cas où, les crevasses n'étant pas trop nombreuses, on peut les remplir avec un cérat fait de cire vierge fondue dans la térébenthine.

Il y a fort peu d'outils qu'on puisse employer pour le nettoyage des tableaux ; ainsi, en fait d'instruments de fer ou d'acier, on ne se sert que du grattoir et du rasoir, et encore ils ne doivent servir que pour enlever, en râclant, les aspérités, qui parfois ont tellement durci, que ni l'alcool, ni aucune lessive, ne sauraient les faire disparaître.

On se sert d'un fer à repasser demi-chaud pour étendre une toile neuve derrière une peinture ; il est indispensable aussi pour aplatir des couleurs écaillées.

Lorsqu'on fait cette opération, on doit d'abord couvrir les places écaillées d'un papier saucé de craie blanche. Cela fait, on passe et repasse le fer à plusieurs reprises, et jusqu'à ce qu'on ne sente plus dessous d'inégalités.

Peut-être bien que, dans l'opération, le papier s'attachera après la peinture ; gardez-vous alors de vouloir le retirer de vive force, car vous pourriez enlever avec un fragment de peinture ; mouillez-le patiemment jusqu'à ce qu'il se détache.

Dans le cas où la partie à réparer est considérable, on doit la couvrir de colle d'amidon et placer par dessus un papier huilé.

Marouflage ou rentoilage des tableaux.

Cette opération est très-délicate. On colle d'abord sur la peinture plusieurs doubles papiers... qui forment un cartonnage, puis on enlève la vieille toile, soit en l'humectant avec une éponge mouillée, soit en l'usant avec une pierre ponce et on applique sur l'envers de la peinture une toile neuve après avoir enduit l'une et l'autre d'une couche de colle. Quand cette dernière est presque sèche on promène un fer chaud sur la toile pour la rendre plus unie et plus adhérente ; après quoi il ne reste plus qu'à enlever le cartonnage, ce qui se fait avec une éponge, et le tableau se trouve rentoilé.

Cet ingénieux procédé est dû à MM. Hacquin et Picault restaurateurs de tableaux renommés au XVIII siècle.

S'il s'agit d'enlever un tableau de dessus un panneau, on colle premièrement dessus une gaze et plusieurs doubles de papier, ce cartonnage étant sec, on place le tableau sur une surface bien unie et plate, sur une table, et avec une scie fine on entame le panneau par petits triangles ou petits carrés contigus qu'on enlève ensuite patiemment et très-facilement avec un fermoir ou ciseau. On approche ainsi peu à peu de la peinture sans crainte de la détériorer, on vient ensuite avec un petit rabot et des râpes réduire ce qui reste de bois à une si faible épaisseur qu'en le mouillant ensuite avec une éponge on le détache sans peine et l'on arrive à la couche première appliquée au panneau avant de commencer le tableau. On enlève cette impression qu'on trouve presque toujours fendillée et on procède au rentoilage comme il est dit plus haut,

Pour coller sur bois ou sur enduit de plâtre un tableau peint sur toile, on emploie de la colle forte ou des couleurs grasses, ou bien une composition de poix grecque et de cire.

Quelques personnes font une colle composée de farine et d'un peu d'ail écrasé dans l'eau, d'autres mettent fondre de la colle forte dans l'eau et emploient cette eau pour y délayer de la farine et la font cuire ensuite.

Des différentes manières de réparer la peinture ou restauration pittoresque.

Le temps, le dévernissage, le nettoyage et une foule d'autres causes encore peuvent vous mettre dans la nécessité de rendre à un tableau qui vous est confié, ou qui vous appartient, la vivacité de son coloris, l'harmonie de son ensemble détruit çà et là; enfin vous pouvez y trouver maint endroit où la couleur locale n'existe plus, et ou vous ayez à la remplacer ; c'est là une rude tâche, si rude, qu'elle pourrait embarrasser l'artiste le plus expert, si on l'en chargeait.

Le difficile n'est pourtant pas, si l'on est un peu coloriste, de rendre à la peinture son harmonie première; mais combien de temps durera-t-elle ? Voilà ce qu'il est difficile de préciser: seulement, il est certain que les parties nouvellement peintes devront changer dans un temps donné, tandis que les anciennes ne bougeront pas ; de là la discordance. Pour éviter ce résultat, un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre les fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout, en sorte que le tableau semble peint nouvellement.

Somme toute, nous pensons qu'il n'y a qu'un très-habile coloriste, un excellent observateur qui puisse restaurer convenablement; et comme

beaucoup d'artistes éminents qui possèdent ces qualités regarderaient comme au-dessous d'eux la restauration d'un tableau; comme, d'autre part, un véritable artiste considérerait comme une profanation les *repeints* qu'on peut faire à un tableau de prix, il est fort peu de gens capables dans cette science réparatrice, qui ne souffre pas la médiocrité.

Cependant, comme nous ne sommes pas là pour crier à l'impossibilité, mais bien pour indiquer les moyens, voici ceux que nous vous conseillerons :

Lorsque vous aurez bien étudié les contours endommagés et les écaillages de la couleur, comparez avec les parties bien conservées, puis retouchez avec conscience et patience; ne couvrez pas de minimes défectuosités avec une teinte, mais posez l'un contre l'autre des multitudes de petits points. Beaucoup de retouches doivent se faire sur un enduit gouaché et préparé à la colle de poisson.

Sur cette préparation, peignez par empâtement dans le ton de l'original, et lorsque ces repeints seront bien secs, modifiez-les pour les harmoniser avec le ton général du tableau par des glacis sagement entendus, car c'est de leur bon emploi que dépend une restauration plus ou moins satisfaisante.

On ramène à leur blancheur primitive les touches de blanc noircies sur les dessins anciens, au moyen de quelques coups de pinceau imprégné d'eau faiblement oxygénée (procédé trouvé par le savant et illustre Thénard).

FIN.

TABLE

	Pages.
Enduits, impressions, etc.	3
Des toiles, panneaux et impression murale	4
Papiers, toiles et panneaux	5
Nature des couleurs	7
Liste des couleurs	8
Préparations des couleurs, des huiles	10
Soins pour le travail	11
Qualités de la palette	12
Composition de la palette	13
De l'emploi des couleurs	13
Couleurs proscrites	21
Comment on progresse	23
Glacis, pâtes et finesse	31
Miniature à l'huile	33
Du jour le plus favorable	34
Palette pour l'ébauche	34
Travail d'un tableau	36
De la touche	41
Opération, etc.	42
Composition de la palette de l'ébauche	43
De la reprise de l'ébauche	44
Des mélanges pour figure	47
Paysage et marine	50
Fruits, fleurs, oiseaux	52
Vernis provisoire et à demeure	53
Restauration des tableaux. — Causes délétères	56
Dévernissage à sec	56
— à l'eau-de-vie	57
Marouflage ou Rentoilage	61
Manière de réparer la peinture, etc.	62

F. AUREAU. — Imprimerie de LAGNY

Manuel artistique et industriel, contenant les Traités de Géométrie, de Dessin industriel, de Morphographie, des Ombres, Hachures et Estompes, Fusain, etc., avec 22 planches d'étude..... 1 fr.

Manuel vulgarisateur des Connaissances artistiques. 1 volume orné de 18 planches..... 1 fr.

Le Dessin expliqué, mis à la portée de toutes les intelligences. 1 vol. in-8, orné de 30 sujets d'étude..... 1 fr.

Le Pastel, par Goupil. 1 vol. in-8, avec planche..... 1 fr.

La peinture à l'huile, suivi d'un Traité de la restauration des tableaux, par Goupil. 1 vol. in-8..... 1 fr.

Traité général des Peintures à l'eau : Gouache, Lavis à l'encre de Chine pour l'architecture, en couleurs, pour les cartes et plans topographiques; — la sépia; — la détrempe; — la fresque; — la miniature sur papier, carton, ivoire, bois, parchemin, peau de vélin, étoffes, soie, velours, etc. 1 v. in-8. 1 fr.

La Miniature. 1 vol. avec planche d'étude..... 1 fr.

La Photographie pour tous. traité simplifié. 1 vol. in-8..... 1 fr.

Traité de Paysage, mis à la portée de tous, avec planches d'étude..... 1 fr.

Traité du Dessin au Trait en général, à l'usage des industries artistiques et des écoles professionnelles, avec planches..... 1 fr.

Guide du Peintre-Coloriste. comprenant le coloris des gravures, lithographies, vues sur verre, pour stéréoscope; du Daguerréotype et la retouche de la Photographie à l'aquarelle et à l'huile, par C. Lefèbvre. 1 vol. in-8..... 1 fr.

La Perspective expérimentale, ou l'Orthographe des formes. 1 vol. in-8, orné de planches..... 1 fr.

Dictionnaire universel des Beaux-Arts. Architecture, Sculpture, Peinture, Dessin, Gravure, Poésie, Musique, etc., suivi d'un DICTIONNAIRE D'ICONOLOGIE. 1 vol. grand in-18..... 1 fr. 50

L'Aquarelle et le Lavis, par Goupil. 1 vol in-8, avec planche. ... 1 fr. 50

Manuel général du Modelage EN BAS-RELIEF ET EN RONDE-BOSSE, DE LA SCULPTURE ET DU MOULAGE, ouvrage orné de planches, augmenté d'un grand nombre de procédés nouveaux, utiles et agréables aux amateurs, par F. Goupil, professeur de dessin et élève d'Horace Vernet ..... 1 fr. 50

Géométrie et Dessin linéaire familier. suivi du DESSIN D'APRÈS NATURE, SANS MAITRE, orné de 250 figures, par Goupil. 1 vol. in-8..... 2 fr.

Peintures sur Porcelaine dure, tendre, émail, miniature, faïences, verre, etc., procédés perfectionnés des manufactures de Sèvres, etc. 1 vol. in-8..... 2 fr.

Histoire des Statues et des Statuaires de l'antiquité. par L. VAFFIER, employé au Secrétariat de l'Institut impérial de France. 1 vol. grand in-18. 3 fr.

Recueil d'Anatomie portatif à l'usage des artistes, par Pauquet. 1 vol. 5 fr.

Manuels du Dessinateur et de l'Aquarelliste, enrichis de jolis dessins coloriés. 1 vol. in-8 raisin, papier et modèles de luxe, par AD. MIDY fils, professeur d'aquarelle. PRIX..... 5 fr.

Photographie-ivoire, ou l'Art de faire des miniatures sans savoir ni peindre ni dessiner, par Pinot. 1 vol. in-8..... 6 fr.

Clichy. — Impr. Paul DUPONT rue du Bac-d'Asnières 12.